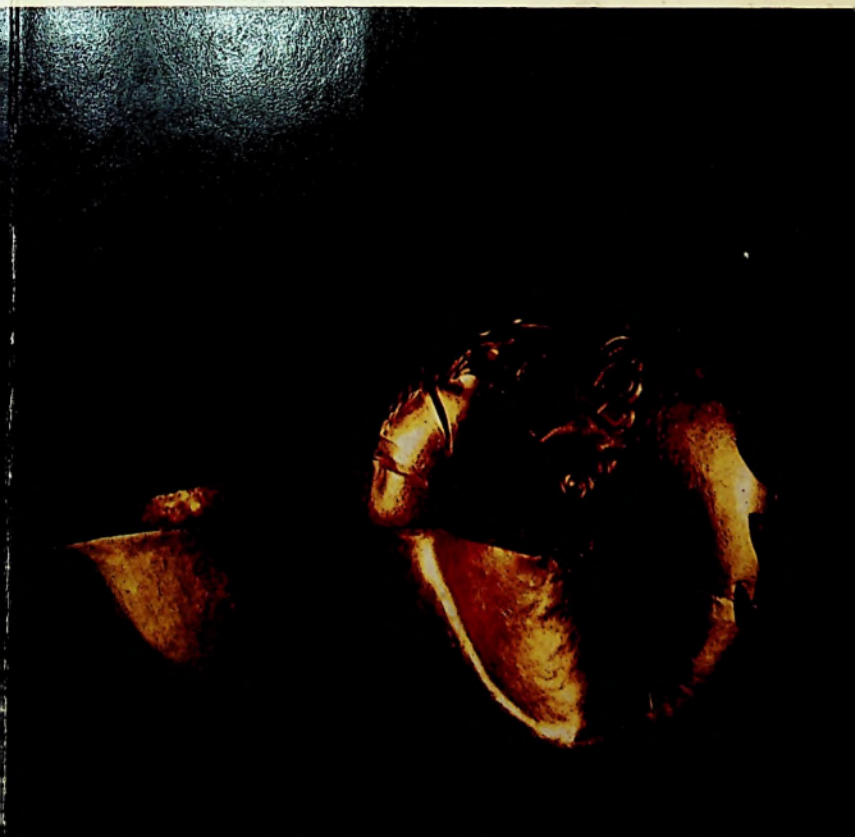




Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

COPERTA:

Bazin de aur
din tezaurul de la Sînnicolau Mare,
Kunsthistorisches Museum, Viena



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

202-203

11-12 • 1977

SUMAR

ROMÂNIA ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ ACȚIUNEA ȘI GÎNDIREA

PREȘEDINTELUI NICOLAE CEAUȘESCU

Itinerarii prestigioase, o prezență dinamică în viața internațională — consemnări și imagini: «Asemenea oameni apropie popoarele», documentar de TEOFIL BĂLAJ; VIOREL MĂRGINEANU: carnet de schițe la Scornicești; «Învingătorii»: o tapiserie de ANA LUPAȘ. «Plenitudine», mozaic de GH. IACOB

CONCEPTE MAJORE

DUMITRU GHIȘE: Artă—ideologie • 35
În jurul unei relații fundamentale; Ov. S. CROHMĂLNICEANU: Accentul estetic; V. EM. GALAN: Observații complementare; MIHAI NOVICOV: Ideologia operei literare; MIRCEA HORIA SIMIONESCU: Faptele «fără semn» și teoria; PAUL ANGHEL: Ideologie și cunoaștere. 41

VASILE PÂRVAN — INSCRIPTII

GEO BOGZA: Cu fruntea plecată ca într-un templu; G. CĂLINESCU: Eroul (în limba italiană de Andreia Roman); TUDOR VIANU: Viziunea tragică a existenței (în limba engleză de Andrei Bantaș); EMIL

CONDURACHI: *Pârvan astăzi*; Al. BALACI: *Fondatorul*; MAC CONSTANTINESCU: *O prezență tutelară*; ALEXANDRU ZUB: *Cunoaștere de sine și integrare*; ȘTEFAN DELUREANU: *Patria, credință statornică*. GEO ȘERBAN: *Școala Pârvan* ● 59

Comori ale pământului românesc în marile muzee ale lumii: *Orfevreria de la Sînnicolau Mare, la Kunsthistorisches Museum din Viena*; text de RADU FLORESCU, fotografii de ION MICLEA.

CONFLUENȚE ÎNTRE APUS ȘI RĂSĂRIT

TRADIȚII UMANISTE ROMÂNEȘTI PE DRUMURILE EUROPEI

CORNELIU ALBU: *Relațiile lui Nicolaus Olahus cu Erasmus din Rotterdam* ● 85
DAN HORIA MAZILU: *Petru Movilă sau fascinația cărții* ● 90
Geometrii deschise în piatra de la Trei Ierarhi, cu un text de RĂZVAN THEODORESCU; *Fabulosul Alexandriei, în cheie moldavă: manuscrisul 869*, comentat de GABRIEL STREMPER ● 94

MIORIȚA PE MERIDIANELE LUMII

FRANCISC LÁSZLÓ: « *Cantata* » de György Kósa — *afinități și dimensiuni universale* ● 105

ANDREI BREZIANU: *De vorbă cu traducătorul american al « Mioriței », W. D. SNODGRASS* ● 108

Miorița și alte poeme populare, în versiune hispanică de Omar Lara și Victor Ivanovici ● 111

MONICA BRĂTULESCU: *Substratul mitologic al colindei* ● 115

CARL SANDBURG

ION CARAION: *O artă care fraternizează cu viitorul* ● 128

CARL SANDBURG: *Scrisoare deschisă poetului Archibald Macleish care și-a păstrat ferma din Massachusetts ca să facă propagandă pentru libertate; Schița unui poet; Prunc din Chicago; Biografie misterioasă; La porțile mormintelor; Pustietate; Cenușă albă; Zgirie-norii stau mîndri; Cumpărători și vinzători; Doi pești; Scrisoare de dragoste pentru Hans Christian Andersen; Aritmetică, poeme, în românește de Ion Caraion.* 131

VICENTE ALEXANDRE

PREMIUL NOBEL '77

Arborele; Poetul cîntă pentru toți; Unui oraș rezistent; Picasso; Materia umană; Timpul și sufletul; Poetul; Elegie, poeme, în românește de Teodor Balș ● 141

Poezia, aspirație spre lumină, în românește de Andrei Ionescu 137 ●

CRONICA TRADUCERILOR

ANDREI BREZIANU: «*Cîntecele lui Kra*» de TED HUGHES în tălmăcirea lui VASILE NICOLESCU ● 149

VITALITATEA ROMANULUI [III]

Deschidere de drum: ORTEGA Y GASSET — *Timpul, distanța și forma la Proust*, în românește de I. Igiroșianu ● 155

ULTIMA VERBA

VIRGINIA WOOLF

Între acte, roman, fragmente, în românește cu o prezentare de Frida Papadache: *Luciditate pînă la capăt* ● 163

HEINRICH MANN

Recepție în lumea bună, roman, fragmente, în românește cu o prezentare de Mihai Isbășescu: *Heinrich Mann — postum* ● 178

PROSPECȚIUNI ȘI DISOCIERI

PIETRO CITATI: *Romanul ca oglindă: în jurul lui Goethe*, în românește de Theodor Enescu ● 188

ALEXANDRU SEVER: *Romanul și tragedia* ● 193

GEORGES EMMANUEL CLANCIER: *Pentru un realism poetic*, în românește de Alexandru Baci ● 199

DIN LABORATORUL ROMANULUI ROMÂNESC

CONSTANTIN ȚOIU: «*Ficțiunea este berbecul*» ● 204

SORIN TITEL: *Cele două lumi ale romanului* ● 206

AL. SIMION: *Miza investigației* ● 210

GEORGE BĂLĂIȚĂ: *Jurnal* ● 213

AUGUSTIN BUZURA: *A fi tu însuși* ● 217

Istorie și energie morală: imagini de GETA BRĂTESCU, VIRGIL
ALMĂȘANU, ION NICODIM, glosse de THEODOR ENESCU

PREMII LITERARE '77

VALENTIN RASPUTIN

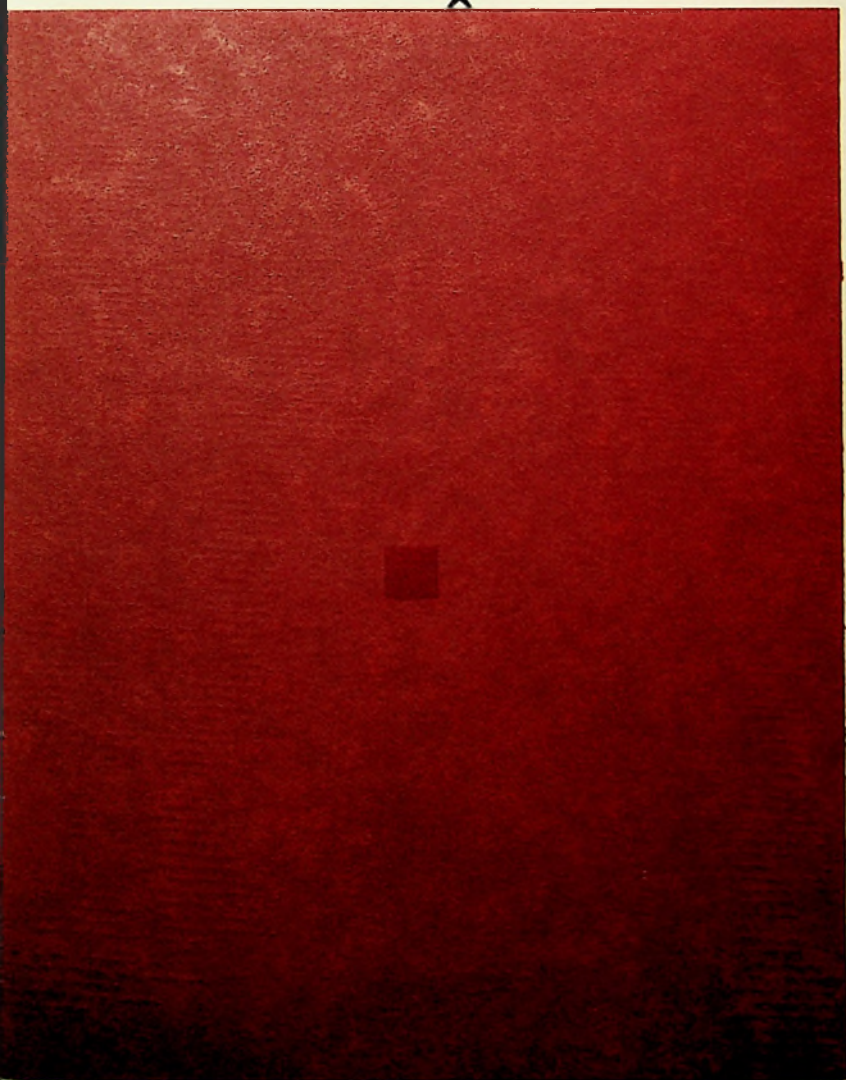
Mesaj către Secolul 20

Trăiește și ia aminte, roman, fragmente, în românește de Nicolae Gane;

TATIANA NICOLESCU: *Poezia gravă a simplității* ● 235

ORIZONT

TATIANA NICOLESCU: *Voprosî Literaturi: un număr integral consacrat literaturii române; Dostoievski — concluziile unui colocviu internațional*
EDOUARD RODITI: *Marcel Blecher — solitudine și experiență creatoare, în românește de Ioana Ieronim*; DAN GRIGORESCU: *Leon Levițchi — studii shakespeariene*; SMARANDA BRATU-STATI: *Ștefan Aug. Doinaș în italiană — «L'Assedio»*; RODICA CIOCAN-IVĂNESCU: *Literatura na Swiecie și creația literară românească*; ROXANA EMINESCU: *Un colocviu perpetuu al artelor*; GEO ȘERBAN: *Simple constatări cu ochiul liber; În dialogul de idei*; PIERRE ROUVE: *«Măiestrele» lui Ovidiu Maitec*; PAUL OVERY: *România și artiștii ei*; CORDELIA OLIVER: *Despre «Dealul» lui Horia Bernea* ● 239



GEORGE DIXON



GEORGE BĂLĂIȚĂ: Jurnal ● 213

AUGUSTIN BUZURA: A fi tu însuși ● 217

Istorie și energie morală: imagini de GETA BRĂTESCU, VIRGIL
ALMĂȘANU, ION NICODIM, glosse de THEODOR ENESCU

PREMII LITERARE '77

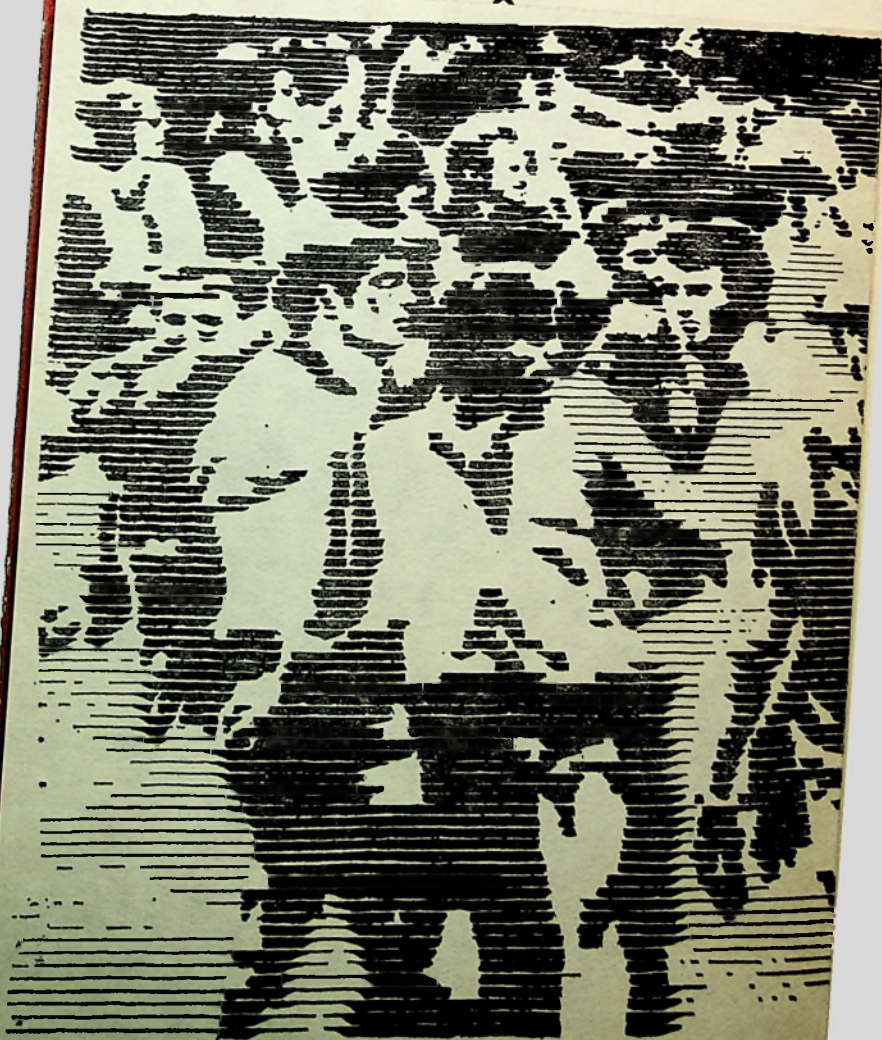
VALENTIN RASPUTIN

Mesaj către Secolul 20

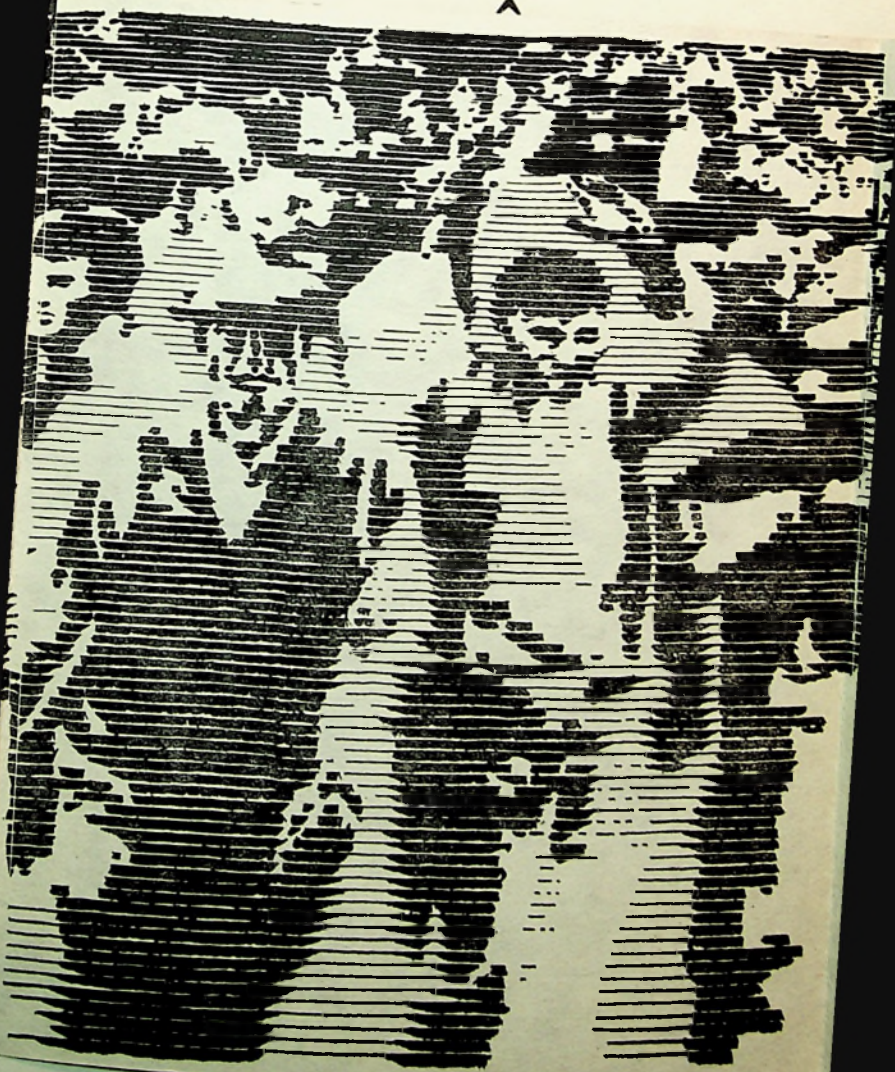
Trăiește și ia aminte, roman, fragmente, în românește de Nicolae Gane;
TATIANA NICOLESCU: Poezia gravă a simplității ● 235

ORIZONT

TATIANA NICOLESCU: Voprosî Literaturi: un număr integral consacrat
literaturii române; Dostoievski — concluziile unui colocviu internațional
EDOUARD RODITI: Marcel Blecher — solitudine și experiență creatoare,
în românește de Ioana Ieronim; DAN GRIGORESCU: Leon Levițchi
— studii shakespeareane; SMARANDA BRATU-STATI: Ștefan Aug.
Doinaș în italiană — «L'Assedio»; RODICA CIOCAN-IVĂNESCU:
Literatura na Swiecie și creația literară românească; ROXANA EMINESCU:
Un colocviu perpetuu al artelor; GEO ȘERBAN: Simple constatări cu
ochiul liber; În dialogul de idei; PIERRE ROUGE: «Măiestrele»
lui Ovidiu Maitec; PAUL OVERY: România și artiștii ei; CORDELIA
OLIVER: Despre «Dealul» lui Horia Bernea ● 239



ANA LUPAȘ: *Învingătorii*, tapiserie, 5,50 x 11,30 m.





ROMÂNIA

ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ

ACȚIUNEA ȘI GÎNDIREA
PREȘEDINTELUI.

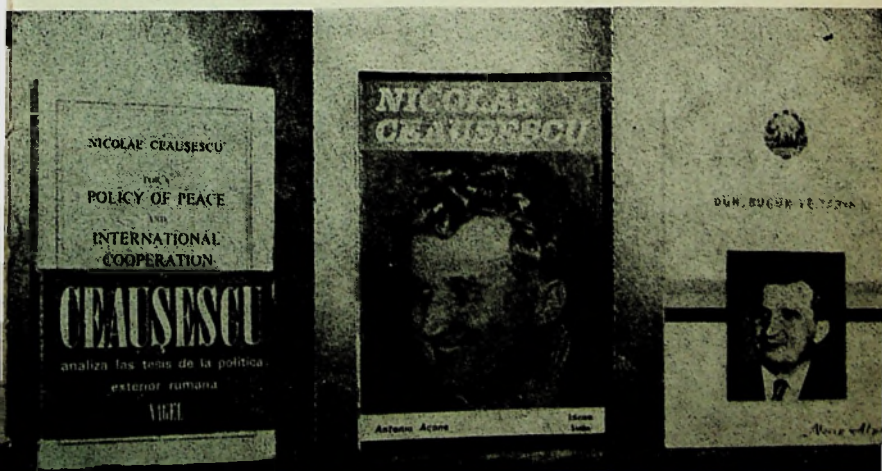
NICOLAE CEAUȘESCU

« Noi ne străduim să edificăm o societate în care toți cetățenii patriei, fără nici o deosebire de naționalitate sau de religie, să se bucure din plin de tot ceea ce realizăm, atât din punct de vedere material și spiritual, cât și de cuceririle științei culturii, civilizației. »

Cuvîntare rostită la 14 aprilie 1978, cu prilejul vizitei în S.U.A.

« Este de la sine înțeles că în creația artistică trebuie să existe o diversitate de forme, de mijloace de expresie, că nu se poate impune o uniformizare, care, departe de a favoriza dezvoltarea literaturii și artei și rolul său în ridicarea nivelului conștiinței socialiste, ar limita, dimpotrivă, sfera lor de influență și de atracție. »

« România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate ».



«Sintem pentru o largă libertate de creație, dorim să avem o literatură și o artă diversificate din punctul de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles că activitatea creatoare a unui popor, în toate domeniile, se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale.»

Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură, februarie 1971.

«Trebuie să existe deplină claritate: nu ne propunem și nu ne putem propune uniformizarea omului. Aceasta ar fi o absurditate, un nonsens. Noi acționăm pentru formarea unui om de omenie, cu o pregătire multilaterală, a unui comunist de omenie.»

Din Expunerea la Congresul educației politice și al culturii socialiste, iunie 1976.



ASEMENEA OAMENI APROPIE POPOARELE

«Nicolae Ceaușescu — 60 de ani de viață și luptă»: Sub acest titlu a văzut lumina tiparului nu demult în Mexic, sub auspiciile editurii « Los Aluxes » din Ciudad de Mexico o nouă lucrare consacrată personalității și operei președintelui României Socialiste.

Publicată în zilele aniversării a 60 de ani de viață și a peste 45 de ani de activitate revoluționară neîntreruptă a președintelui Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, această lucrare se înscrie ca un simbol în suita numeroaselor și semnificativelor mărturii ale recunoașterii și prețuirii peste hotare a vieții și activității marelui sărbătorit.

Scrișă de Carlos Loret de Mola, cunoscut publicist și om politic, fost guvernator al statului Yucatan, noul volum oferă cititorilor încă de la început o imagine reprezentativă pentru viața și opera eminentului militant patriot și proeminentă personalitate a vieții politice internaționale, secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

« Nicolae Ceaușescu, militant exemplar — scrie autorul volumului — face parte indisolubilă din ființa poporului său. El a trăit și a suferit împreună cu poporul, începînd cu anii petrecuți în casa părintească din satul Scornicești, județul Ilt, unde s-a născut, apoi în închisori, în perioada cînd patria sa a fost

martora celei mai aspre dictaturi din istoria ei. El a ajuns treptat la conducerea Partidului Comunist Român și la cea mai înaltă funcție de stat. Din 1965, de mai bine de doisprezece ani, Nicolae Ceaușescu se află în fruntea țării, călăuzind poporul său spre bunăstare și progres. A organizat și condus țara, pe cei peste douăzeci și două de milioane de români pe calea socialismului și comunismului fără a scăpa din vedere caracteristicile și specificul național . . . El este un adevărat om al secolului XX . . . Este un conducător cu o formație în toate sferile fundamentale ale guvernării. Împletește armonios matura sa personalitate de om politic cu cea de desăvârșit economist și ostaș. Este un om de stat modern și complet, una din cele mai strălucite personalități ale lumii contemporane. Niciodată nu este mulțumit de ceea ce a realizat.

Organizator și conducător al țării sale, o reprezintă în lume înălțînd-o cu demnitate și solidă pricepere, consolidînd-o prin efortul său, unit cu acela al poporului din rîndul căruia s-a ridicat și care este izvorul permanent al inspirației sale.»

În continuare, citînd din cuvîntarea rostită de președintele României la aniversarea Centenarului independenței de stat a României, autorul reține o serie de principii ce trebuie să guverneze relațiile dintre țări și popoare, între care: « Nu poate fi vorba de nici un fel de drept, cînd nu există dreptul fundamental de a fi stăpîn la tine acasă. Numai raporturile de deplină egalitate între națiuni, conlucrarea rodnică și reciproc avantajoasă între state suverane pot asigura dezvoltarea nestîngherită, cu adevărat liberă, a fiecărui popor » sau: « Un popor care asuprește alte popoare nu poate fi nici el cu adevărat liber, stăpîn în propria sa țară, nu se poate bucura nici el pe deplin de bunăstare și fericire », conchizînd cu o simplitate convingătoare: « Conducătorii mexicani, de la Hildago, Morelos și Juarez, pînă la Lopez Portillo, ar subscrie, desigur, sensului măreț al acestor principii, întrucît ele reprezintă criteriul nostru în materie de autodeterminare și suveranitate ».

Acest omagiu plin de căldură și de prețuire întregeste în mod cît se poate de firesc suita evenimentelor editoriale legate de neobosita prezență a gîndirii și faptelor conducătorului partidului și statului nostru în conștiința opiniei publice din întreaga lume.

S-a vorbit și se va mai vorbi multă vreme despre unul din marile adevăruri ale istoriei noastre, poate cel mai simplu de reținut pentru străini, adevărul că poporul român a avut parte, de-a lungul existenței sale de două ori milenare, în momentele hotărîtoare pentru destinul său, de contribuția unor personalități care au știut să-i întrupeze în cel mai înalt grad aspirațiile și tăria, găsind drumul cel mai drept — chiar și atunci cînd acesta nu a fost și cel mai ușor — către împlinirea mai binelui țării.





La Pekin, în 1971, alături de Ciu-En-Lai la sfîrșitul spectacolului de balet «Fata cu părul cărunt»

În mijlocul muncitorilor marocani — 1971



Acest adevăr și-a pus pecetea privilegiată și pe pagina de istorie pe care o scrie astăzi poporul român.

Succesele importante obținute de România modernă în construirea bazei materiale a socialismului, politica externă activă și realistă, activitatea susținută pe care o desfășoară în organizațiile internaționale, participarea consecventă și responsabilă la dezbaterile tuturor problemelor majore ale contemporaneității, vizitele efectuate în alte țări și numeroasele întâlniri de la București ale președintelui Nicolae Ceaușescu cu eminente personalități ale vieții publice internaționale, au contribuit în mod constant și firesc la o mai bună cunoaștere a realității românești și la creșterea prestigiului Republicii Socialiste România în lume.

Răspunzînd unui interes mereu mai larg al opiniei publice internaționale față de realitățile noastre mai vechi sau mai recente, în ultimii ani au fost organizate peste hotare numeroase acțiuni complexe — atît în cadrul oficial pe care îl oferă documentele de colaborare economică, tehnică, cultural-artistică și științifică existente în prezent cu peste 140 de țări, cît și în afara acestora, dar în același spirit al necesității unei mai bune cunoașteri reciproce, al întăririi încrederii și cooperării.

În mod firesc, dezvoltarea multilaterală a României moderne a sporit și condițiile necesare unei creșteri potențiale a contribuției sale la crearea și schimbul de valori materiale și spirituale cu alte țări, la afirmarea gîndirii politice, științifice și cultural-artistice românești în lume.

În acest cadru, cunoașterea peste hotare a României de azi s-a bucurat de cea mai autorizată contribuție prin volumele de articole și cuvîntări ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, publicate în edituri cunoscute, precum și prin volumele biografice rezervate vieții și activității conducătorului partidului și statului român, semnate de publiciști de prestigiu și puse la dispoziția cititorilor lumii în toate limbile de circulație internațională, precum și în limbi de circulație regională dar care se adresează unui număr mare de cititori, cum este cazul limbilor arabă, japoneză, urdu, hindi și altele.

Impresionanta afirmare în lume a preocupărilor partidului și statului nostru din ultimii ani poate fi dedusă și din ritmul rapid în care s-au înscris în circuitul valorilor fără graniță ale gîndirii contemporane ideile conducătorului partidului și statului nostru, notorietatea conceptelor românești generalizîndu-se într-o strînsă concordanță cu activitatea exemplară a celui dintîi bărbat al națiunii noastre moderne.

Iată, de pildă, din anul 1970, cînd a apărut la editura franco-elvețiană « Nagel » volumul « Pentru o politică de pace și cooperare internațională », cuprinzînd o selecție de texte esențiale din articolele și cuvîntările tovarășului Nicolae Ceaușescu pe teme de politică externă a României, și pînă

la recentul volum apărut în Mexic, deci în mai puțin de șapte ani, peste 60 de volume asemănătoare au fost publicate în aproximativ 30 de țări de pe toate continentele. Explicația acestei prezențe editoriale de excepție se găsește fără nici o dificultate în declarațiile și mărturisirile eminentelor personalități străine, datorită cărora opera președintelui României a cunoscut o consacrare internațională fără precedent.

La puțină vreme după apariția primului volum amintit l-am întâlnit la București pe cunoscutul editor Luis Nagel care mi-a declarat: «Faptul că după versiunea franceză, apărută în preajma vizitei pe care președintele Republicii Socialiste România, Nicolae Ceaușescu, a făcut-o în primăvara anului 1970 în Franța, au mai apărut două versiuni — engleză și spaniolă —, explică convingător, după părerea mea, marele interes cu care a fost primit primul volum de texte esențiale ale domnului președinte Nicolae Ceaușescu despre politica externă a României. (...) Acordul unanim cu tezele exprimate de autor, în cele mai diferite domenii ale vieții internaționale, eficacitatea soluțiilor propuse pentru crearea unui climat de înțelegere și cooperare, prezentarea clară a poziției României față de realitățile lumii contemporane, toate aceste elemente au făcut din volumul „Pentru o politică de pace și cooperare” o carte de largă circulație, un succes de prestigiu al editurii pe care o conduc».

La rândul său, studiul biografic «Nicolae Ceaușescu» — semnat de Michel P. Hamelet (editura «Seghers», Paris, 1971) a fost comentat de poetul Pierre Seghers, directorul editurii pariziene, în termenii următori: «Prin publicarea volumului biografic „Nicolae Ceaușescu” de Michel P. Hamelet, editura noastră dă un răspuns bogat tuturor celor care se interesează de progresele României contemporane, de rolul pe care îl are în fruntea statului român președintele Nicolae Ceaușescu, considerat ca unul dintre cei mai remarcabili șefi de stat ai epocii noastre».

În anii următori, au mai apărut în Europa volumele «Nicolae Ceaușescu — Scrieri alese» (8 volume în editura «Il Calendario del Popolo» din Milano), un volum selectiv în editura «Mejdunarodna Politika» și unul în editura «Komunist» din Belgrad (Iugoslavia), două în editura «Rombach» din R. F. Germania, unul în Finlanda (editura «Ottawa»), un altul: «Nicolae Ceaușescu — scrieri politice» la editura «Paris-Manteau» din Belgia, în limba neerlandeză. În limba germană a mai apărut volumul biografic «Nicolae Ceaușescu — știința conducerii pentru o Românie modernă», semnat de cunoscutul publicist austriac Heinz Siebert, în engleză — patru volume, primele două fiind intitulate «Nicolae Ceaușescu, ideile sale, înfăptuirile pe calea socialismului» (Editura «Russell Press Ltd.») și «Ceaușescu și România» (Editura «Abacus Press Ltd.»), a cărui reeditare a fost publicată la începutul anului 1973).



La cascada Victoria, în Zambia, împreună cu Președintele dr. Keneth Kaunda

Dar interesul pentru România și pentru președintele ei nu s-a limitat numai la țările continentului european. Editura japoneză «Kobunsha» din Tokio a publicat pînă acum mai multe ediții din volumul «Nicolae Ceaușescu — România — pentru o politică de pace și cooperare internațională», editura argentiniană «Juarez» a publicat volumul «Nicolae Ceaușescu — filozofia de pace a unei societăți contemporane», în colecția «Destinul națiunilor» a editurii «Paralelo» din Brazilia a apărut volumul «Încotro se îndreaptă România».

Tot în America Latină a avăzut lumina tiparului la Lima (Peru) volumul de articole și cuvîntări «Norme și relații pentru pace și cooperare mondială». În Israel a fost tipărit volumul «Nicolae Ceaușescu — omul și politica sa», iar în Turcia, un volum cuprinzînd pagini reprezentative din articolele și cuvîntările consacrate edificării unei lumi mai bune și mai drepte, cauzei păcii și colaborării internaționale.





În timpul vizitei pre-
zidențiale în Franța
spectacol festiv la
Teatrul Palatului de
la Versailles

Au urmat volumele publicate în editurile din Mexic și Grecia, Liban și Pakistan, Belgia, Austria, Italia, Republica Arabă Egipt, Portugalia, Finlanda, Polonia și Suedia, peste 60 de titluri care vorbesc cititorilor de pretutindeni despre România și poporul român, despre opțiunile fundamentale ale unei națiuni libere și independente, care își construiește viitorul cu conștiința clară a mării sale responsabilități în fața istoriei.

Fie că sînt culegeri tematice selective din articolele și cuvîntările conducătorului partidului și statului nostru sau prezentări biografice purtînd semnături ale unor reputați oameni de cultură, de talia italienilor Giancarlo Elia Valori și Antonio Acone, a englezilor Stan Newens și Donald Catchlove, a austriacului Heinz Siegert, a francezului Michel P. Hamelet, a lui Fevzi Sirinli, İlhan Çevik și Necip Alban din Turcia, Hamdi Fouad din Republica Arabă Egipt, Theodoros Katrivanos din Grecia, Per Olof Ekström din Suedia, Ram Naresh Trivedi din India, sau a poetului belgian Michel Steriade, — toate aceste volume sînt expresia interesului și prețuirii de care se bucură pe toate continentele experiența istorică a României și preocupările actuale ale partidului și statului nostru, preocupări legate atît de exemplar de viața și activitatea întîiului președinte al României Socialiste.

« În cuvîntările și articolele președintelui Nicolae Ceaușescu — se spune în prefața la volumul « Ceaușescu și România » apărut în editura « Habora Kitabevi » din Istanbul — este oglindită întreaga politică internă și externă a statului român. De aceea, acestea prezintă o mare importanță pentru orice om animat de idealurile păcii, dezarmării, ale asigurării unei vieți mai bune în întreaga lume. »

« Președintele Ceaușescu are o foarte largă viziune asupra lumii — notează Tsuneo Ikeda — președintele editurii « Kobunsha » din Japonia. El știe întotdeauna ce trebuie făcut, cînd ceva se întîmplă în lume. Activitatea sa în slujba păcii este deosebit de impresionantă. Cauza păcii l-a preocupat întotdeauna foarte mult și pentru ea a muncit și muncește fără răgaz. Pentru activitatea sa, președintele Ceaușescu se bucură de multă simpatie în rîndurile poporului japonez. România nu este o țară mare, dar ea a acționat și acționează cu multă vigoare în sprijinul păcii și colaborării în lume. Noi acordăm o mare prețuire acestei acțiuni și, în special, faptului că o țară ca România este atît de preocupată de căutarea drumului spre pace, că însuși președintele ei, dînd expresie acestei preocupări, militează ferm și constant pentru făurirea păcii. »

« Considerăm ca primordial rolul președintelui Nicolae Ceaușescu în concepția și activitatea de dezvoltare a României socialiste — afirmă, la rîndul său, Profesorul Necip Alban, autorul volumului « Ceaușescu și România de ieri, de azi și de mîine », apărut în Turcia. Cu ocazia vizitei mele în România

m-am convins, odată în plus, de acest adevăr. Mi-am dat seama de accentul pe care-l pune pe ideea de independență și suveranitate a țării, de afirmare ca națiune liberă, stăpînă pe soarta sa, ce-și făurește cu încredere viitorul.

Liderul României, Nicolae Ceaușescu, este o mare personalitate internațională, definită prin eforturile sale de statornicire pe acest pămînt a unei păci trainice, de edificare a securității în Europa, de dezvoltare a relațiilor de conlucrare între toate țările lumii ».

J. B. Deroselle, profesor de științe politice la Universitatea Sorbona, din capitala Franței, spunea — cînd a apărut în librăriile franceze volumul biografic « Nicolae Ceaușescu » publicat de editura « Seghers » — că acest volum « iluminează viu drumul parcurs de un remarcabil militant revoluționar al epocii (...), președintele Nicolae Ceaușescu, pentru care francezii nutresc o adîncă admirație. Este un lucru firesc, pentru că, se știe, poporul francez a fost întotdeauna foarte sensibil față de marile figuri de luptători pentru cauza libertății. »

Waldemar Besson, profesor universitar, autorul prefeței la volumul apărut în editura « Rombach » din R. F. Germania, relevînd « rolul hotărîtor de importanță politică mondială » pe care conducătorul român îl are în actuala etapă a luptei pentru progres, constata că: « acest bărbat de stat care se află în prima linie a politicii mondiale (...) a resimțit din cea mai fragedă tinerețe legătura cu patria sa, ca o forță politică esențială. Tot atît de curînd, el s-a legat foarte strîns și de programul comunist căruia i-a rămas credincios ».

Cunoscutul compozitor grec Mikis Theodorakis, mărturisea, în ceea ce îl privește:

« Ca om de cultură și artă elen, aduc omagiul meu bogatei culturi românești și reprezentanților săi, iar ca om politic aș vrea să exprim admirația mea profundă pentru consecvența și spiritul de răspundere cu care poporul român, în frunte cu conducătorul său, președintele Nicolae Ceaușescu, își înalță astăzi țara, bazîndu-se pe principiile păcii, prieteniei și colaborării între popoare. Un asemenea popor și un asemenea conducător cred că pot să constituie un exemplu și pentru alte popoare ale lumii ».

Tot în Grecia, scriitorul Menelaos Ludemis consemna în prefața la volumul « Făuritorul României noi » apărut în editura « Dorikos » din Atena: « Spiritul patriotic și-a aflat întruparea în personalitatea actualului conducător al statului român, un patriot înflăcărat care este ferventul însuflețitor al ideilor politice ale strămoșilor săi — de la Decebal la Alexandru Ioan Cuza, de la Nicolae Bălcescu și Mihail Kogălniceanu la Nicolae Iorga. Astăzi, România a izbutit să făurească visul pentru care au luptat toți acești mari și aleși bărbați. Și acum, deși România este liberă și independentă, nu s-a închis într-un turn al egoistei sale fericiri. Participă la neliștea mondială



La Pekin, în 1971

și nu lasă să treacă nici o singură zi fără să nu tempereze printr-o notă de blîndețe și de moderație corul amenințărilor.

În acest ultim sfert de secol, cupola orizontului universal a fost zguduită de o curajoasă și nemaiauzită voce în lumea tranzacțiilor și aranjamentelor. Un om care nu aparține grupului celor cinci mari a oferit bolnavei noastre epoci rețeta salvatoare.

A găsit filonul de aur. A înlăturat odată pentru totdeauna politica vorbelor goale și a redat cuvintelor aflate în circulație sensul lor originar, îndepărtînd asperitățile conflictuale. Această metodă de a cultiva numai prietenia și nu discordia constituie o descoperire esențialmente românească. Ea poartă numele de Nicolae Ceaușescu, ea poartă numele de România. Nu există nici o altă țară în lumea de azi care să aibă atît de mulți prieteni și totodată atît de puțini dușmani. Dacă aș vrea să fiu mai precis, aș spune nici unul. Și dacă vreodată va avea totuși vreun dușman, România va fi absolut nevinovată, va trebui ca acești dușmani să trudească mult, să lupte greu, insistent, ca să cîștige ostilitatea acestei țări.

Numele lui Nicolae Ceaușescu a început să strălucească pe firmamentul politic al țării sale încă de pe cînd era copil. Născut în lipsuri, într-o epocă în care lumea clocotea de nedreptate, acel copil neostenit, cu mintea mereu

trează și cu crez pătimaș, a ieșit la răscrucea istoriei, gata de luptă, hotărît pentru orice sacrificii. Cred că avea dreptate cel care a spus că omul acesta a venit în lume ca să-și ocupe locul pe care-l merita de mult. Parcă istoria României l-ar fi așteptat să crească. Și tinărul a crescut. Dar nu numai ca vîrstă. A crescut odată cu orizonturile care se lărgeau neîncetat. A crescut citind nu numai cărți ci și faptele eroice, nescrise, ale oamenilor simpli din jurul său. Acest om, încă de mic, nu s-a odihnit niciodată. Oamenii care trăiesc în ambianța lui nemijlocită rămîn uimiți în fața rezistenței sale. Dacă ne-am apleca asupra jurnalului său zilnic am rămîne uimiți . . . ».

Sau Profesorul Doctor Julio Castro Franco din Peru: « Președintele României este o personalitate ilustră, de înalt prestigiu mondial, de mare transcendență istorică. Am avut onoarea să organizez și să particip la ceremonia cînd Domniei Sale i s-a decernat titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale San Marcos din Lima. Aceasta mi-a permis să fiu în apropierea președintelui Ceaușescu, să-l cunosc. Impresia directă pe care mi-a făcut-o este a omului total, cu un spirit larg, cu marea sa vervă latină și vigurosul gest dac ».

Guillermo Nolasco Juarez, directorul editurii « Juarez » — din Argentina, scria: « Președintele Ceaușescu ne-a amintit că popoarele mici, mijlocii, chiar dacă sînt mai puțin puternice din punct de vedere economic, nu trebuie să lase, nu pot lăsa ca și pe mai departe să fie înlăturate de la rezolvarea marilor probleme ale umanității. Președintele Ceaușescu este cel care a spus poporului său că împreună cu necesitatea de a produce mai mult oțel, mai multă energie, mai multe strunguri, trebuie făcut totul pentru ca omul să capete un orizont spiritual. Și președintele vorbește concret de lucruri care se găsesc în omul însuși.

Președintele Ceaușescu este un om cu o gîndire ascuțită — se poate vedea și dintr-o singură frază. Este un om armonios, o personalitate definită prin ideile ca și prin faptele sale, prin succese ale politicii interne, ale politicii internaționale ».

Goichi Kusano, publicistul japonez, care a tradus volumul « Nicolae Ceaușescu: O politică de pace și colaborare internațională », adăuga la rîndul său: « Investit cu cele mai înalte răspunderi în partid și în stat, Ceaușescu are posibilitatea de a-și pune în valoare puternica sa personalitate, slujindu-și cu pasiune și talent patria. Popularitatea și simpatia de care se bucură atît în țara sa cît și peste hotare sînt o recunoaștere a meritelor sale excepționale, a inteligenței și energiei creatoare pe care le dedică poporului său, ideilor nobile ale progresului și păcii ».

Donald Catchlove, scriitor englez, autorul volumului biografic apărut în editura londoneză « Abacus Press Ltd. », arăta: « Orice acțiune a

președintelui Ceaușescu, în special în sfera relațiilor internaționale, este urmărită cu înalt interes. Ideile sale în problemele dezarmării mondiale, în problemele general-europene și în legătură cu desființarea barierelor care separă omenirea, cîștigă un auditor tot mai vast ».

Pe bună dreptate, Donald Catchlove a reținut și faptul că « poporul român este mîndru de a avea un asemenea conducător ».

Profesorul universitar francez Pierre Hassnai constată, la rîndul său, că: « Personalitatea președintelui Ceaușescu apare în lumea politică de azi ca o relveatoare chintesență a expresiei de voință, demnitate, curaj și responsabilitate (...). O astfel de personalitate are de îndeplinit un rol esențial, acela de a exprima aspirațiile unui popor pentru care cuvîntul independență este condiția sine qua non a existenței sale naționale, a dreptului de a-și hotărî singur destinul și a-și clădi un viitor pe măsura virtuților sale ».

Activitatea internațională a președintelui Nicolae Ceaușescu face obiectul unor aprecieri asemănătoare și din partea profesorului italian Carlo Salinari, semnatul prefetelor la primele volume din seria « Scrieri alese » apărute la « Edizioni del Calendario » din Milano.

« Ceea ce susține Nicolae Ceaușescu — arată profesorul italian — este o concepție profund etică, umană, asupra relațiilor internaționale, din care trebuie excluse definitiv recurgerea la forță sau la amenințarea cu forță, pentru transpunerea în viață a unui sistem de colaborare în cadrul căruia egalitatea în drepturi, dezvoltarea economico-socială și libertatea fiecărui stat să fie condiția egalității, dezvoltării și libertății tuturor celorlalte. »

Și Carlo Salinari continuă: « Am fost încurajați să publicăm un nou volum de scrieri și cuvîntări ale președintelui Nicolae Ceaușescu, pentru că atît tezele sale în ceea ce privește construcția societății din România, cît și poziția în problemele vieții internaționale au trezit un viu interes în Europa și în lume. Și personalitatea strălucită a secretarului general al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceaușescu, se reflectă puternic în toate sectoarele determinante ale progresului și avansării României pe calea construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, în promovarea unei politici externe bazate pe cunoscutele principii ale coexistenței pașnice, avînd ca scop primordial pacea și securitatea tuturor națiunilor ».

Cu prilejul apariției recente în editura italiană « Il Calendario del Popolo » a celui de-al 8-lea volum de « Scrieri alese » ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, cuprinzînd extrase din cuvîntări, interviuri și alte lucrări pe care președintele României le-a consacrat unor aspecte ale politicii interne și internaționale a partidului și statului nostru, prefața este semnată de Luigi Longo, președintele Partidului Comunist Italian.

« Cele opt volume publicate pînă acum — scrie autorul prefetei — abordează o tematică foarte vastă — politică, economică, socială, culturală —

oferind o imagine clară și mobilizatoare în același timp, a drumului parcurs de România socialistă începînd din anul 1971, anul la care se referă primul volum din seria de „Scrieri alese” publicate în Italia . . . ».

« . . . Ar fi dificil de rezumat bogatul conținut de idei, analiza profundă a situației interne și internaționale, contribuția adusă de România și în special de tovarășul Nicolae Ceaușescu la afirmarea principiilor care trebuie să inspire raporturile dintre state, dintre partidele mișcării muncitorești: este vorba de contribuții care îmbogățesc atât elaborarea teoretică cît și practică și care derivă din experiența originală, proprie a unui stat, a unui popor care construiește societatea socialistă » — scrie Luigi Longo.

După ce arată că perspectiva indicată de președintele Nicolae Ceaușescu este de a transforma România pînă în 1985 într-o țară cu o dezvoltare medie față de țările cele mai avansate din punct de vedere economic, Luigi Longo scrie că, datorită progreselor pe plan intern, România și-a cîștigat un prestigiu în continuă creștere pe plan internațional. Tovarășul Nicolae Ceaușescu, prin vizitele efectuate în străinătate, precum și cu prilejul diferitelor întîlniri internaționale « a susținut în mod ferm aspirațiile fundamentale ale popoarelor din întreaga lume: dezarmarea generală — în primul rînd cea nucleară, crearea unui climat de încredere reciprocă și cooperare în condiții de securitate în Europa și în lume; instaurarea unei noi ordini politice și economice internaționale, pe baza unor raporturi între statele inspirate de principiile deplinei egalități în drepturi, suveranității și independenței naționale, neamestecului în treburile interne, renunțării la folosirea sau la amenințarea cu folosirea forței, democratizării vieții internaționale ».

În aceeași atmosferă festivă, de omagiere în întreaga lume a personalității președintelui României cu prilejul lui ianuarie 1978, editura « S. Sgar » din capitala Indiei a publicat în limba hindi cartea cu titlul: « Nicolae Ceaușescu — o viață de un dinamism fără seamăn, dedicată cauzei slujirii poporului român, păcii și colaborării internaționale », semnată de profesor Ram Naresh Trivedi, șeful Departamentului de științe politice de la Universitatea Ranchi, reputat specialist indian în domeniul relațiilor internaționale.

Lucrarea are un caracter biografic, înfățișînd datele esențiale despre viața și bogata activitate revoluționară a președintelui Nicolae Ceaușescu, în strînsă legătură cu lupta poporului român pentru dezvoltarea sa generală pe calea socialismului — obiective cărora secretarul general al Partidului Comunist Român le-a consacrat din cea mai fragedă tinerețe întreaga sa activitate de patriot revoluționar.

« Creativitatea și originalitatea gîndirii politice a președintelui Nicolae Ceaușescu, izvorîtă din cunoașterea nemijlocită a realității, din dragostea nemărginită pentru poporul căruia îi aparține, au jucat un rol determinant,

de excepție, în obținerea de către România a unor rezultate strălucite în dezvoltarea ei pe multiple planuri » — scrie în amplul « Cuvînt introductiv » autorul volumului, explicînd motivațiile profunde care l-au determinat să alcătuiască această lucrare biografică de proporții.

Și Ram Naresh Trivedi continuă: « Ideile președintelui Ceaușescu, obiectivele clare și concrete pentru fiecare etapă de dezvoltare, îmbunătățirea continuă a cadrului organizatoric al activității economico-sociale, realismul prevederilor planurilor elaborate, aprobarea lor de către popor, concordanța lor cu interesele vitale ale poporului, constituie principalele cauze care au generat un progres fără precedent al României ».

Relevînd trăsăturile excepționale ale gândirii creatoare a activității politice a șefului statului român, autorul evocă în continuare meritele de primă mărime ale președintelui Nicolae Ceaușescu în promovarea unor relații de tip nou între state, în soluționarea problemelor complexe ale lumii contemporane. « Printre conducătorii de stat — subliniază autorul — vocea președintelui Nicolae Ceaușescu se distinge prin susținerea consecventă a ideii de coexistență pașnică și a unei largi colaborări internaționale. Denunțînd politica de folosire a forței și de amenințare cu folosirea forței în viața internațională, el s-a pronunțat consecvent împotriva soluționării problemelor contemporane de către marile puteri. Dimpotrivă, el a militat pentru ca lumea să înțeleagă că țările mici și mijlocii pot oferi soluții foarte constructive și pertinente în aceste probleme. În președintele Ceaușescu am găsit un apărător puternic al suveranității naționale, care a protestat lucid față de orice amestec în problemele interne ale unui stat suveran ».

Autorul lucrării evidențiază, de asemenea, « unicitatea și originalitatea concepției filosofice a președintelui Nicolae Ceaușescu. El nu a acceptat niciodată o interpretare rigidă, dogmatică a marxismului, valabil pretutindeni. În gândirea sa, socialismul este conceput ca o filosofie atît de dinamică și de vie, încît trebuie să corespundă situațiilor specifice din diferite țări, condițiilor istorice diferite ».

Profesorul Trivedi subliniază, totodată, că « președintele Ceaușescu este un campion al drepturilor omului și nu acceptă nici o încălcare a acestora ».

Personalitatea remarcabilă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, de mare revoluționar umanist, patriotismul său fierbinte, dragostea și încrederea nemărginită de care se bucură din partea întregului popor român sînt înfățișate publicului indian în strînsă împletire cu prezentarea istoricului mișcării revoluționare, a constituirii Partidului Comunist Român și a luptei sale neobosite pentru eliberare socială, pentru cucerirea puterii politice și pentru construirea unei vieți noi în România. Figura luminoasă de revoluționar și patriot a tovarășului Nicolae Ceaușescu, contribuția sa determinantă în obținerea victoriilor remarcabile ale poporului român





În fața Primăriei de la Bonn





În fața Palatului regal
din Amsterdam





La Rijksmuseum





◀ La Vatican, în vizită protocolară
la Papa Paul VI

În Maroc, în decor de veche arhitectură musulmană

Foto I. MICLEA
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Moment solemn
la Casa Albă







◀ Cu președintele Jimmy Carter

În timpul ultimei vizite prezidențiale în Statele Unite ale Americii — aprilie 1978



pe plan politic, economic și social constituie leit-motivul fiecărei pagini a volumului.

O atenție specială este acordată perioadei din 1965 și până în prezent, când în fruntea partidului s-a aflat tovarășul Nicolae Ceaușescu, perioada « cea mai bogată în rezultate pentru România ca urmare a unui nou stil de gândire și creație introdus de Nicolae Ceaușescu ».

Lîngă piramidele de la Giseh







Primire oficială, în R.P. Coreeană, la Phenian

În același spirit a unei unanime și profunde prețuiri a avut loc și lansarea în Maroc a volumului « Ceașescu, România și arabii », sub înaltul patronaj al ministrului marocan al informațiilor, Mohamed Larbi Khattabi.

În cuvîntul rostit cu acest prilej, dr. Abdelhadi Tazi, directorul Institutului universitar pentru cercetări științifice, s-a referit pe larg la personalitatea tovarășului Nicolae Ceașescu, evidențiind contribuția sa constantă și decisivă la dezvoltarea relațiilor de prietenie dintre poporul român și popoarele arabe, preocuparea sa pentru soluționarea politică, pe cale pașnică, a conflictului din Orientul Mijlociu.

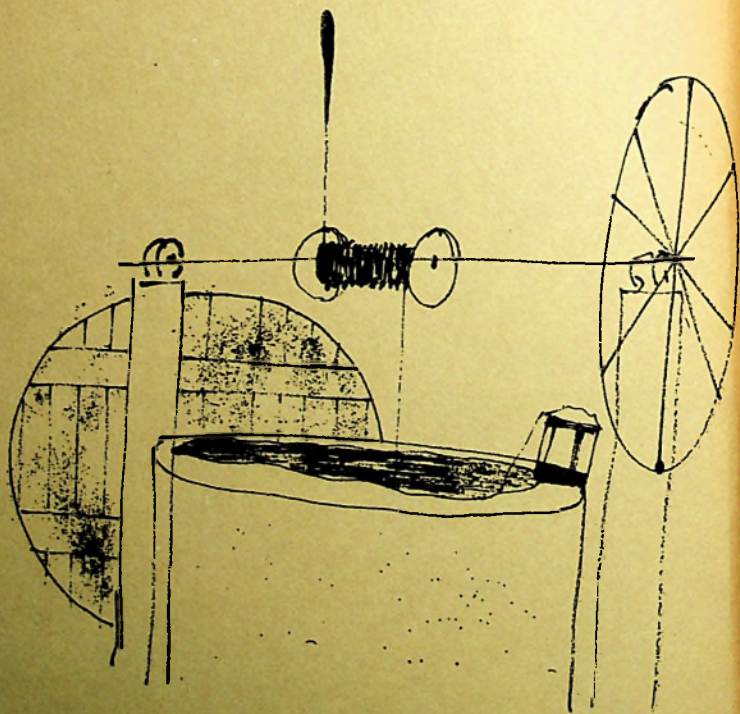
Întreaga presă marocană a fost unanimă în aprecierea acestui volum ca o contribuție de prim ordin la cunoașterea în Maroc a coordonatelor și principiilor de bază ale politicii externe românești, așa cum sînt definite de secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceașescu, ca un aport valoros la dezvoltarea colaborării și a prieteniei dintre poporul român și popoarele arabe.

În sfîrșit, tot la începutul acestui an a văzut lumina tiparului în editura « Dorikos » din Atena (Grecia) o nouă și amplă lucrare consacrată gîndirii politice a președintelui Nicolae Ceașescu, intitulată: « Democratizarea relațiilor internaționale », care cuprinde o culegere de extrase din cuvîntări, articole și interviuri ale tovarășului Nicolae Ceașescu, dedicate marilor probleme ale democratizării vieții politice și economice internaționale.

Acest eveniment editorial confirmă remarca președintelui Republicii Elene, Constantin Tsatsos, care, în prefața la culegerea anterioară apărută în Grecia sub titlul: « Nicolae Ceașescu — pace și colaborare în Balcani și în întreaga lume », arăta: « *Avem datoria să studiem și să apreciem îndeosebi modul în care acest viguros om politic abordează problemele internaționale, atît de ancorat în realitatea lor istorică și cu atîta justețe și umanism* ».

În prezentarea noii lucrări semnată de Th. Katrivanos, membru al Comitetului Director al Partidului E.D.A., autor și al apreciatului volum « Făuritorul României noi », consacrat, de asemenea, activității și operei președintelui Nicolae Ceașescu, se relevă: « *Opiniile conducătorului român, materializate zi de zi în acțiunile diplomatice concrete și energice ale acestei țări prietene, au o deosebită actualitate în epoca noastră... Președintele României este vestitorul și promotorul neobosit al liniei noi, reflectată de necesitatea unei largi și active contribuții a statelor mici și mijlocii la formularea hotărîrilor concrete și a normelor generale de comportament internațional, de necesitatea deplinei consacărîi a procesului complicat de*





VIOREL MĂRGINEAN

Carnet de schițe la Scornicești







democratizare a vieții internaționale, în toate dimensiunile sale economice, sociale, politice, juridice etc.».

Omagiind la rîndul ei, alături de întreaga opinie publică internațională, aniversarea a 60 de ani de viață și peste 45 de ani de activitate revoluționară neîntreruptă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, presa mondială s-a alăturat aprecierilor făcute de înalte personalități de pe toate continentele.

Revista sovietică « Voprosî istorii K.P.S.S. », consemnînd « aniversarea eminentului activist al mișcării comuniste și muncitorești internaționale, Nicolae Ceaușescu » subliniază — după o amplă retrospectivă biografică a conducătorului partidului și statului nostru — faptul că « ocupînd înalte funcții de partid și de stat, Nicolae Ceaușescu participă activ la elaborarea și înfăptuirea politicii interne și externe a țării, la conducerea întregii activități a partidului și statului român ».

« România și Ceaușescu au devenit două cuvinte care în logica multora se identifică pe deplin » — notează, la rîndul său ziarul iugoslav « Borba », continuînd: « Biografia liderului român este organic legată de politică și tot ce se întîmplă în România poartă în mod pregnant amprenta activității personale a șefului statului și partidului român. »

« Nicolae Ceaușescu — continuă ziarul iugoslav — a reușit foarte repede să introducă și să consolideze o linie nouă în politica externă . . . Continuuînd calea afirmării poziției internaționale a țării sale, el — uneori în mod neașteptat, dar consecvent — a separat politica românească de practica „ liniilor generale ” și de influențele străine, amintind că în chestiuni care privesc România, hotărăște în mod exclusiv Bucureștiul ».

Revista cehoslovacă « Tvorba », reține la rîndul ei faptul că: « Contribuția fundamentală la transformarea României într-o țară industrială și culturală avansată o are secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu ».

« Tovarășul Ceaușescu — scrie revista cehoslovacă — și-a închinat întreaga viață comunismului, progresului și păcii, de numele lui sînt legate succesele pe care harnicul popor român le-a obținut în toate domeniile. »

« Gîndirea șefului statului român — notează ziarul guvernamental mexican « El Nacional » — gîndire care corespunde unui autentic și modern om de stat, este cunoscută în toată lumea prin intermediul numeroaselor sale opere publicate în limbi de mare circulație, prin intermediul profundelor sale analize privind problemele majore ale vieții internaționale. »

« Fiind ales în fruntea partidului și statului la vîrsta de 47 de ani — scrie, la rîndul său, ziarul grec « Le messenger d'Athènes » — Nicolae Ceaușescu a dovedit în aceste funcții supreme nu numai dinamism și vigoare, ci și excepționale calități de om politic, dotat cu o largă viziune în toate problemele

interne ale României ca și pe plan internațional. Președintele Nicolae Ceaușescu s-a făcut remarcat pe plan mondial prin lupta sa neobosită pentru instaurarea în viața internațională a unui nou tip de relații între state și popoare, pe baza respectării principiilor independenței și suveranității naționale, a deplinei egalități în drepturi, neamestecului în treburile interne, dreptului fiecărui popor de a decide el însuși asupra destinului său . . . Acest spirit nou continuă să fie promovat de Nicolae Ceaușescu și în relațiile dintre partidele comuniste și dintre țările socialiste, devenind astfel o practică internațională care s-a dovedit a fi singura sănătoasă: respectul părerilor celorlalți parteneri, rezolvarea tuturor problemelor pe baza discuțiilor directe dintre părțile interesate, deplină egalitate a tuturor țărilor indiferent de mărimea lor.»

«Întruchipînd dintotdeauna un militant, șeful statului român a rămas un om de omenie — notează Michel P. Hamelet în volumul biografic publicat în editura «Seghers» din Paris. «Destinul lui de luptător care și-a consacrat întreaga viață binelui poporului său, constituie un tulburător model de probitate și simplitate. Orice întîlnire cu el devine un moment de neuitat prin libertatea de spirit și independența care îl guvernează. Astfel de oameni apropie popoarele.»

Antrenat în pilduitorul efort de desăvîrșire a construirii societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism, poporul nostru, strîns unit în jurul Partidului și a conducerii sale în frunte cu neobositul militant patriot și eminentă personalitate a istoriei contemporane, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, vede în binemeritata cinstire internațională a personalității celui mai iubit fiu al națiunii noastre socialiste o încununare a exemplarei lupte de-o viață pentru independența, suveranitatea, demnitatea, liniștea și bunăstarea acestui pămînt și a tuturor țărilor lumii.

Înalta recunoaștere mondială a contribuției de excepție a conducătorului partidului și statului nostru la cauza propășirii României socialiste și a idealurilor de progres și civilizație ale întregii umanități constituie o meritată și semnificativă confirmare din partea conștiinței lucide a lumii contemporane a justeței politicii interne și externe a partidului și statului nostru, pusă, cu toată fermitatea, în slujba unui viitor al eticii și echității internaționale, al unei noi ordini economice și politice, întemeiată pe deplina egalitate în drepturi, respectul independenței și suveranității naționale, neamestecul în treburile interne, renunțarea la forță și la amenințarea cu forța în relațiile dintre state.

Legînd împlinirile cu care ne mîndrim și îndrăznețele proiecte de viitor cuprinse în Programul partidului, complexitatea analizei pe care se întemeiază fiecare opțiune a conduitei interne și externe a țării, spiritul

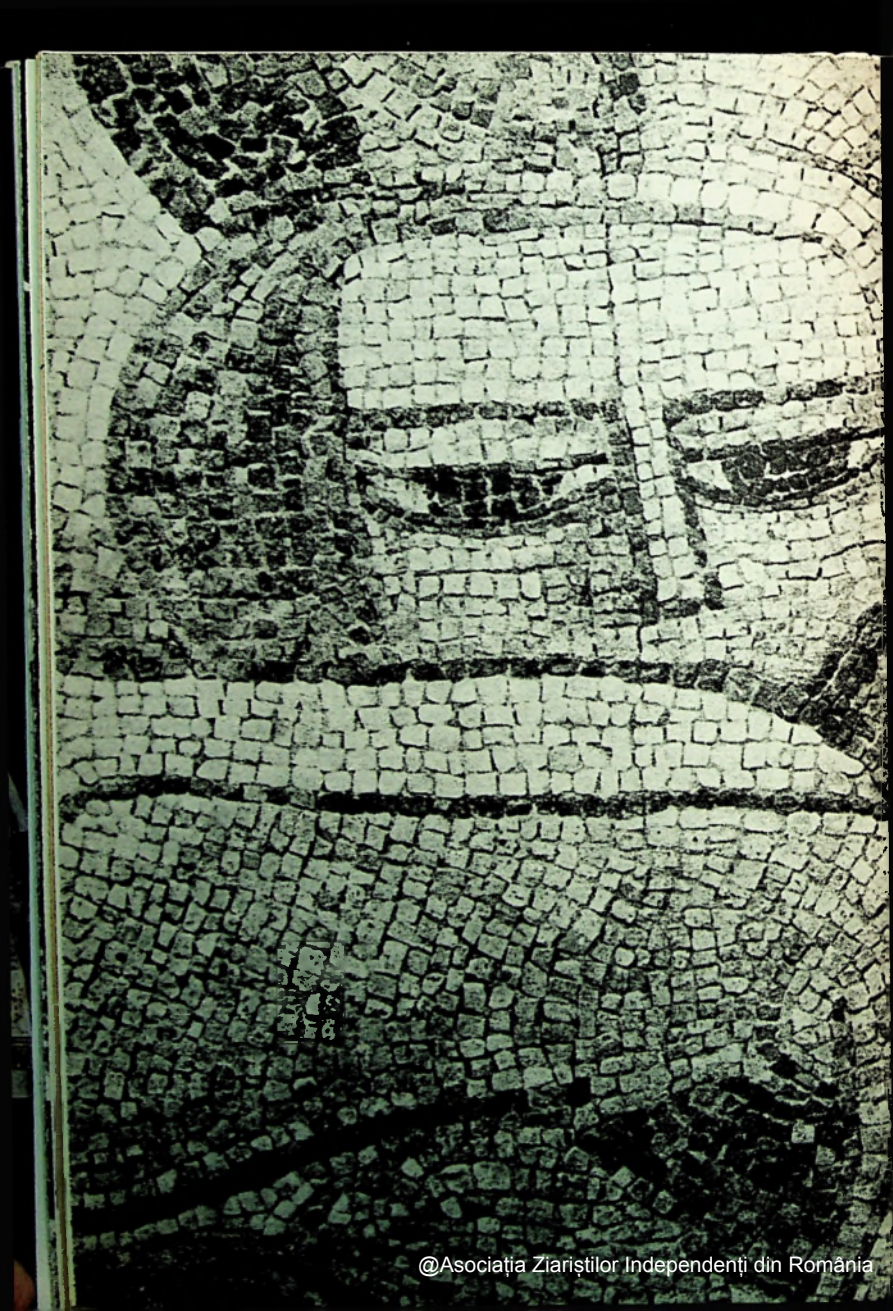
analitic și clarviziunea revoluționară care definește sușul României spre ziua de mâine a comunismului, de trăsăturile definitorii ale întregii vieți și activități a președintelui țării, personalitățile amintite ca și numeroși alți reprezentanți ai vieții internaționale nu fac decît să confirme mîndria cu care poporul nostru vede în întreaga viață și muncă a conducătorului său un model de conduită revoluționară, un mare și luminos simbol al dăruirii pînă la sacrificiu pentru cele mai înalte idealuri ale umanității.

Cu această mîndrie patriotică și cu încredere nestrămutată în împlinirea tuturor nădejdlor de bine și de prosperitate pe care poporul român le-a avut dintotdeauna, dar pe care le retrăiește astăzi cu garanția deplină de a le vedea înfăptuite, îl sărbătorim, în acest anotimp al bilanțurilor rodnice și al perspectivelor luminoase, pe cel dintîi bărbat al țării.

Astfel de oameni apropie, într-adevăr, popoarele...

Documentar de TEOFIL BĂLAJ

CONCEPTE MAJORE





ARTĂ—IDEOLOGIE

În jurul unei relații fundamentale

În abordarea unei chestiuni atât de complexe — cu o întreagă istorie a disputelor în jurul raporturilor dintre cei doi termeni, cu existența unor poziții nu numai diferite ci și opuse — e utilă, chiar necesară, orice referință cu privire la « trecutul » problemei. Cunoașterea « istoriei », chiar și fragmentată, nu poate fi decât clarificatoare. Din acest unghi de vedere, secolul al XIX-lea reprezintă, indiscutabil, o referință semnificativă.

În jurul anilor '30, un grup de filosofi, mai ales saint-simoniens și fourieriști, considerau că poezia, alături de alte forme ale culturii și activității intelectuale, este menită să contribuie la efortul general de ameliorare a condiției umane, a progresului social. Ca reacție la o asemenea teză, teoreticienii « artei pentru artă » (prin Gautier sau Leconte de Lisle) proclamau indiferența operei de artă față de progresul social, izolarea față de social și acțiune, renunțarea la eficacitatea ideologică fiind însăși condiția creației autentice. Pictura, sculptura, muzica, poezia, în această accepțiune, nu trebuiau să servească la nimic, gratuitatea lor conferindu-le însăși valoarea pe care o oferă mișcarea, « înflorirea sufletului în trindăvie » — cum se exprima Th. Gautier într-o prefață a unui volum de « Poezii » din 1832.

Același problemă este tratată în termeni opuși de adepții artei realiste. Pe urmele maestrului său Walter Scott, Balzac, fără a fi un teoretician, este mînat de ambiția mărturisită (a se vedea cuvîntul înainte la seria « Comediei umane ») de a ridica romanul la valoarea filozofică a istoriei, între scopurile literaturii și istoriei existînd, în concepția romancierului francez, apropieri ce nu pot fi estompate. În romancier trebuiau să-și dea întâlnire, alături de omul de artă, omul de știință și filozoful, Balzac însuși năzuind și reușind să ofere prin romanele sale o « imagine a unei civilizații », să facă o « istorie a moravurilor » epocii lui, o istorie așa cum o concepușe Voltaire și o realizase Michelet. Primul doctrinar al realismului, Champ-

GH. IACOB: *Plenitudine*, mozaic, fragmente la pp. 32, 33, 34, 41, 128

fleury, va considera și el, printre altele, că opera de artă trebuie pusă în serviciul adevărului, eroul sau eroii romanului trebuind să fie oamenii « de azi », cei ai civilizației moderne.

Un alt mare scriitor realist al secolului, Flaubert — lui însuși, ce-i drept, nu-i plăcea să fie tratat drept « realist » — se situa pe o poziție diferită, mai nuanțată. Romanul, pentru el, nu trebuie să fie ilustrarea vreunei teze, fie ea politică, socială sau morală. Opera decade ca artă, considera pe bună dreptate Flaubert, dacă se rezumă la a servi drept catedră pentru susținerea unei doctrine oricare ar fi ea. Adept total al observației și adversar al imaginației, numindu-i farseuri pe cei care punând accentul pe imaginație nu fac decît să-și cultive în mod fraudulos subiectivitatea, Flaubert considera că romanul trebuie să rămînă imparțial, detașat de subiect, « imposibil » față de ceea ce zugrăvește. Numai în acest fel, nelăsîndu-se acaparat de viață, aceasta poate fi observată cu exactitate, fără adausurile falsificatoare ale subiectivității. De pe un asemenea piedestal al « impersonalității », Flaubert cerea ca în artă să se introducă justiția, fiindcă numai astfel obiectivitatea zugrăvirii ar atinge « maiestratea legii și precizia științei ». În fond, Flaubert, vrînd-nevrînd, pornind de la cerința modelului de imparțialitate al justiției admitea el însuși, fără să știe, înjoncțiunea « doctrinei » pe care o repudiasse. Sub fața imposibilă a justiției se ascundea, de fapt, rațiuni istorice, realități ale « parțialității » sociale, de clasă sau grup social.

Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, simbolistii vor « teoretiza » lucrurile dintr-un unghi de vedere insolit. Pentru poetul vizionar, așa cum îl concepea Rimbaud, se schimbau însăși resorturile poeziei și raporturile ei cu realitatea. Cuvîntul, departe de a mai fi un instrument docil în folosul gîndirii și al emoției, departe de a mai fi un simplu semn cu valoare evocativă a obiectului, devine el însuși « obiectul » poeziei, adevărata realitate a poeziei, realitate concretă, colorată de vocale și înusuflețită de consoane. Reforma poeziei presupunea, așadar, o reformă de viziune, o reformă a sensibilității la care se putea ajunge — în accepția rimbaudiană — doar printr-o « lungă, imensă și nebunească dereglare a tuturor simțurilor ». Reintroducînd misterul în cuvinte (« alchimia verbului », « halucinația cuvintelor ») simbolistii — într-o manieră sui-generis — încercau ei înșiși arta și concepția despre artă cu o ideologie proprie.

Incursiunea aceasta istorică ar putea să continue, secolul nostru fiind el însuși arena unor poziții de gîndire extrem de variate și contradictorii, de la suprarealiști pînă la teoriile anti-artei, de la adepții gestaltismului pînă la aceia ai neofreudismului sau ai absurdului, de la reînvierea tezelor gratuității artei și pînă la formele artei angajate. Expunerea tribulațiilor teoretice în jurul problemei artă-ideologie ar putea să continue, așadar, pe spații mult mai largi. Din unghiul de vedere care ne interesează, chiar și această sumară privire în « istorie » este suficientă pentru a ne conduce la cîteva observații semnificative :

1. Problema raportului dintre artă-ideologie nu este o invenție a secolului nostru sau cu atît mai puțin a filozofiei marxiste care ar fi construit o asemenea problemă, *ad usum delphini*, pentru a subordona arta propriei ideologii. Frămîntările legate de raporturile artei cu ideologia sînt străvechi, între cele două forme de activitate umană existînd interferențe și conexiuni obiective, chiar atunci cînd nu a existat o « teoretizare », o « conștientizare » a acestor raporturi.

2. Tendința de a nega existența acestor raporturi între artă și ideologie a fost și este proprie cu deosebire acelor tendințe care consideră arta ca o activitate sau o formă de manifestare umană absolut autonomă. Privind arta din unghiul acestei ruperi de social și istorie, de celelalte forme ale conștiinței umane, de politică, morală, filozofie etc., teoreticienii « artei pentru artă » privesc orice intruziune a ideologicului în artă drept o degradare a acesteia din urmă.

3. Acest mod fals de a pune problema a fost negat de însăși practica celor care au fost promotorii autonomiei artei. Ideea « autonomiei absolute » a artei a sfârșit, practic, cum a fost și cazul simboliştilor, tot pe poziții ideologice, filozofice, dar pe poziții filozofice idealiste. Altfel spus, reproșul față de intruziunea ideologiei a condus, în ultimă instanță, la acceptarea unei *alte* ideologii decât cea respinsă. Aparența « dezideologizării » artei nu ascunde, în fapt, decât o luptă cu o anumită ideologie.

4. Arta, ca și cultura în general, ca « moduri de existență umană », cum ar zice Blaga, nu sînt, nu pot fi străine de om ca existență socială, de om ca ființă rațională, de sentimentele și gândurile lui despre el, despre el și societate, despre raporturile lui cu lumea. Așa după cum arăta Marx, în orice societate se constată, sub forme uneori paradoxale, existența unei activități economice de bază, a unei organizări politice și a unei forme « ideologice » (religie, morală, filozofie, drept etc.). Ideologia face parte organică din orice totalitate socială, și, ca atare, sustragerea din ambicul influenței ei nu poate avea loc așa cum individul uman, ca existență socială, nu se poate sustrage și nu poate anula în mod arbitrar existența societății decât cu prețul anulării propriiei existențe. Omul — ca subiect al tuturor activităților sociale — este purtătorul neparcelat și determinat istoricește al tipului de existență socială în care s-a născut și din care face parte. Individul uman nu-și poate alege condițiile sociale, istorice, materiale și spirituale ale apariției sale în lume. El găsește aceste condiții, inclusiv cele ideologice. Ulterior, prin acțiunea sa, el poate transforma aceste condiții dar numai pornind de la ceea ce găsește, de la datul obiectiv al existenței sale. Firesc — în ceea ce face omul — se resimte, conștient sau nu, ecoul situației lui existențiale. Când Brecht spune: « În mine se luptă / Încîntarea produsă de mărul în floare / Și oroarea produsă de un discurs al lui Hitler : / Dintre ele, doar ultima mă silește / Să mă așez la masa mea de lucru », constată nu numai faptul că omul de creație nu se poate sustrage de la determinările lui naturale și sociale, dar că nu poate nici să facă abstracție de ele în activitatea lui creatoare. Atitudinea în fața vieții social-politice îl determină, în primul rînd, pe scriitorul angajat, să scrie. Așadar, pentru scriitorul angajat, ideologia este inextricabil legată de creația sa artistică. El face aceasta în mod conștient! Dar și scriitorul care nu vrea să se angajeze, se autoiluzionează considerînd că — *ipso facto* — a scăpat de presiunea ideologiei.

În *Panorama* sa asupra literaturii franceze din secolul XX, Gaëtan Picon, analizînd unele tendințe ce se manifestă în evoluția literaturii contemporane, constată—cu temei— că romanul a încetat de a mai fi esențialmente o istorie; el devine din ce în ce mai mult mijlocul pe care scriitorul îl alege pentru a exprima viziunea sa asupra lucrurilor, adevărul său interior, miturile care îl exaltă, un echivalent al confesiunii, al esului, al tratatului de morală. Pentru Sartre și Camus — observă pe bună dreptate Picon — romanul devine expresia unui univers mai vast, el trebuie să dea răspuns unor întrebări fundamentale ale omului, cum ar fi aceea a sensului vieții. În acest fel, arta angajează o viziune generală a universului și a omului sau, ca să folosim expresia lui Picon, arta devine o formulă de « salvare », o « cheie a vieții ».

Încetînd să mai fie un simplu joc, devenind o operă de energie și angajare, de libertate și conștiință, care încearcă să surprindă și să amelioreze condiția umană, literatura ca și arta în general nu mai pot fi desprinse în nici un chip de filozofie, de ideologie, decât cu riscul sărăcirii propriiei lor perspective și substanțe, îngustării orizontului lor de cunoaștere și comprehensiune a omului, renunțării la atitudinea umanistă, valorizatoare. Arta nu mai e simplă intuiție, ci devine și act de reflexie. Marcuse, în *Artă și revoluție*, subliniază cu forță această idee-pivot în explicarea oricărei opere de artă. « ... Nu există operă autentică — scrie Marcuse — să nu

presupună efort intelectual și disciplină intelectuală în organizarea materialului. Nu există o artă „automatică” și nici o artă care „imită”: arta înțelege lumea. Immediatul sensibil pe care îl realizează arta presupune o sinteză a experienței, conform unor principii universale, singurele care oferă operei mai mult decît o semnificație particulară ».

Rezultă de aici că nu ideea sau, mai exact, ideologia sau filozofia prezentă în substanța operei de artă conduce implicit și ireversibil la degradarea artei. Dimpotrivă, arta presupune cu necesitate prezența acestor elemente, altfel ar cantona în semnificații particulare, fără valoare și importanță. Constatînd aceste raporturi indiscutabile între artă și filozofie, între artă și ideologie, ar fi licit însă să se tragă concluzia identității sau egalității dintre ele? Fără îndoială, o asemenea concluzie ar fi o eroare, rezultatul unei neînțelegeri. Și între știință și artă există raporturi, fără însă ca ele să se confunde. Astfel, este unanim admisă diferența specifică dintre formele lor de expresie. Se spune pe bună dreptate că știința operează cu concepte, iar arta cu imagini, metafore, simboluri, mituri etc. Păstrînd aceste distincții, interesant este însă faptul că nu puțini sînt acei teoreticieni sau chiar oameni de artă care, dincolo de aceste diferențe existente în planul expresiei, surprind — chiar și aici, în aceste zone ale deosebirii evidente — aspecte care poartă spre o indiciabilă dar reală confluență, spre o apropiere între lucruri aparent atît de deosebite. Considerînd că s-a atribuit prea multă importanță calităților senzoriale ale imaginilor, I.A. Richards în *Principles of Literary Criticism* constată că ceea ce dă forță imaginii nu este atît vioiciunea ei ca imagine, cît caracterul ei de fenomen mental legat într-un mod specific de senzație. Ezra Pound — poetul care în același timp a fost teoreticianul mai multor mișcări poetice — definea imaginea nu ca o reprezentare picturală, ci ca o reprezentare care « într-o singură clipită reușește să înfățișeze un complex intelectual și emoțional, să realizeze unificarea mai multor idei dispartate ». Simbolul — pentru Coleridge — se caracterizează prin exprimarea speciei în individ, sau a genului în specie « ... și mai presus de orice, prin exprimarea eternului în și prin efemer ».

Recurgînd la aceste opinii mai specioase asupra imaginii sau simbolului în raport cu o temă mult mai generală, de altă natură, cum este aceea a raportului dintre artă și ideologie, am făcut-o cu sentimentul că intrînd în intimitatea mecanismelor artistice, a formelor de expresie proprii artei, în ceea ce are ea mai specific, ajungem să constatăm că și prin această fereastră pătrunde inevitabil lumina « fenomenului mental », a « complexelor intelectuale », a exprimării « eternului în și prin efemer », adică a generalului în și prin particular și, astfel, să cantonăm — vrînd-nevrînd — în teritoriile lumii ideilor, proprii filozofiei. Sîntem împinși — chiar dacă nu putem uneori să o facem, dar aceasta în nici un caz din vina artei — spre un *weltanschauung* ! Nu fiindcă arta se confundă cu filozofia sau ideologia, ci fiindcă arta, creație umană, poartă inevitabil amprenta celui ce a creat-o, adică a unui om înzestrat nu numai cu sensibilitate ci și cu gîndire, a unui om individual, dar care nu există ca atare decît în și prin social, izvorît — cum zice Marx — din « ansamblul relațiilor sociale » în care trăiește, a unui om din a cărui ființă, indiferent dacă o dorește sau nu, dacă este conștient de aceasta sau nu, face parte istoria care l-a zămislit, istoria lui personală și socială, a familiei, a grupului, a clasei din care face parte, istorie și totalitate socială din care ideologia face parte organică și de a cărei presiune nu poate scăpa. Legăturile artei cu ideologia se evidențiază astfel atît în aspectele cognitive ale artei, cît și în aspectele ei axiologice. Ca formă *sui-generis* de cunoaștere, arta are înclucată, strînge în ea, un material, un « strat ideologic » pe care îl prelucurează, în felul ei desigur ; ea este, inevitabil, într-o formă sau alta, receptacolul unor idei politice, juridice, filozofice, religioase, morale etc., care reflectă în ele existența

socială dintr-o epocă dată prin prisma intereselor și aspirațiilor unei clase sau unui grup social (atunci cînd societatea e scindată în clase sociale). Sub raport axiologic, opera de artă autentică este întotdeauna purtătoarea unei (unor) valori, valori cu semn pozitiv sau negativ; ea încorporează adică un mesaj, este purtătoarea unei semnificații, progresiste sau reacționare. Prin cele două valențe ale ei, cognitivă și axiologică, arta vine în cele din urmă în atingere cu filozofia, cu componenta operațională a oricărei filozofii, ideologia.

Așa stînd lucrurile, este evident că problema « degradării » artei prin contaminarea acesteia de către ideologie este o falsă problemă. După cum falsă este și opinia că, admitînd aceste raporturi, « chingile » ideologiei ar îngusta sau rețeza posibilitățile artei de a « descoperi » lucruri noi. Problema reală care rămîne este alta. Nu prezența ideologiei în sine, în substanța artei, « degradează » arta, ci calitatea acestei ideologii (ce fel de ideologie?) și modul în care artistul reușește să o încorporeze, nu adăugînd-o ci absorbînd-o organic. În fond, așa cum apolitismul nu este decît tot o politică și « lipsa ideologiei », « dezideologizarea » este tot o ideologie. *Tertium non datur* ! « Faptele fără semn » cu care operează creatorul opere de artă își primesc « semnul » și semnificația în momentul cînd opera este încheiată. Aceasta poate să ne facă să înțelegem că în procesul creației, creatorul nu este întotdeauna conștient de semnificațiile, inclusiv ideologice ale opere sale, dar ele se constituie ca atare, în mod obiectiv, prin operă, chiar în lipsa totală sau parțială a acestei « conștientizări ». După cum este evident că nu intră în discuție acele opere care, programatic, își propun cum spunea Flaubert să « ilustreze o teză », dar nu reușesc să devină opere de artă în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului. « Arta—spunea Croce — e educatoare întrucît e artă, nu întrucît e artă educatoare ». Într-adevăr, acolo unde nu este talent, iar arta nu este artă, opera nu poate fi salvată de ideologia ei sau de concepția filozofică despre lume și viață a autorului. Discuția raportului artă-ideologie rămîne valabilă și poate fi purtată, așadar, în mod util, numai pe terenul acelor opere care sînt artă. Numai în acest caz are rațiunea să încerci să răspunzi la întrebarea: ce importanță are pentru aceste opere ideologia, concepția filozofică a autorului? Acceptînd deci premisa tautologică potrivit căreia « arta trebuie să fie artă » ca și pe aceea, demonstrată cred, că orice operă de artă este și purtătoarea unei semnificații ideologice, este limpede că în examinarea valorii opere intră, necesarmente, și dimensiunea ei ideologică. Dacă scopurile politice nu pot apărea în artă decît transfigurate estetic, odată îndeplinită această condiție este întotdeauna licit și necesar ca, în evaluarea opere, a conținutului ei ideatic, să te întrebi: ce fel de idei promovează opera, care sînt semnificațiile ei ce tind spre depășirea particularului, ce fel de filozofie asupra lumii și asupra omului se degajă, explicit sau, de cele mai multe ori, implicit, textual sau subtextual din operă?

Gramsci tratînd problema valorii ideologiilor arăta, cu îndreptățire, că nu toate activitățile sau producțiile ideologice au aceeași importanță istorică. Există « ideologii » care nu sînt altceva decît « elucubrări arbitrare ale unor indivizi determinați » și atunci « ele nu creează altceva decît "mişcări" individuale, polemici etc. », după cum există « ideologii » care sînt « ideologii organice din punct de vedere istoric », și atunci, « ele organizează masele umane, formează terenul pe care se mișcă oamenii, pe care ei luptă... ».

Ca totalitate a ideilor politice, morale, juridice, filozofice etc. care reflectă existența socială dintr-o epocă dată prin prisma intereselor și aspirațiilor unei clase sau unui grup social, ca sistem de imagini, mituri, idei sau concepte, după caz, cu o logică și o vigoare proprie, dotat cu o existență și cu un rol istoric în cadrul unei societăți date, Ideologia nu este nici o aberație și nici o excrescență contingentă a

istoriei. Societățile umane dezvoltă ideologia — cum spunea Althusser — ca pe un element necesar respirației lor, vieții lor istorice. Iar raportul « trăit » al oamenilor cu lumea, inclusiv cu istoria, trece prin ideologie, mai mult, se poate spune că acest raport este ideologia însăși. În acest sens spunea Marx că, în ideologie, ca loc al luptelor politice, oamenii devin conștienți de locul lor în lume și în istorie. Ori a căuta prin artă « sensul vieții » înseamnă a căuta tocmai acest loc în lume și în istorie de care vorbea și Marx.

A te sustrage dintr-o asemenea căutare e sinonim cu a renunța, în ultimă instanță la aspirațiile intime ce înaripează însăși arta autentică. Nefiind posibilă sustragerea de sub presiunea ideologiei, singura problemă adevărată în acest context rămîne aceea a ideologiei pentru care optezi. Ce alegi? Conștient sau nu, oratorul, prin opera sa, se ratașează unei atitudini. Determinînd această atitudine din unghi politic, ea nu poate fi decît conservatoare, conformistă, reformistă sau revoluționară.

Deci ce alegi? Opțiunea noastră este fără echivoc în favoarea concepției despre lume materialist-dialectice și istorice, singura ideologie organică din punct de vedere istoric a epocii noastre, ale cărei principii au primit de mult pecetea verificării lor practice și care formulează ca un *credo* al întregii activități artistice umanismul revoluționar.

Antidogmatică și creatoare prin esența ei, o ideologie deschisă, susceptibilă de îmbogățiri pe măsura evoluției cunoașterii umane în ansamblul ei și a generalizării experienței sociale dobîndite pe parcurs, filozofia marxistă oferă platforma științifică a înțelegerii lumii și a omului, mecanismele dezvoltării sociale, legitățile acestei dezvoltări, a unei atitudini revoluționare aptă să conducă, prin acțiune, la ameliorarea continuă a condiției umane.

Confruntat cu întrebările fundamentale, ontice, ale condiției umane, creatorul de artă contemporan, ca și arta pe care o face, se autopedepsește dacă nu aspiră spre orizontul filozofiei. Fără această comprehensiune, va rămîne veșnic prizonierul empirismului.

Textele din acest grupaj transcriu schimbul de idei deschis prin expunerea profesorului Dumitru Ghișe, în cadrul învățămîntului ideologic de la Uniunea Scriitorilor (Noiembrie 1977)



OV. S. CROHMĂLNICEANU

Accentul estetic

La reflecțiile atît de substanțiale pe care le-am ascultat, aș încerca să aduc doar cîteva completări, spre a delimita mai exact raporturile artei cu ideologia. Vreau să mă opresc întîi asupra următorului aspect: Au fost amintite, astfel, cunoștințele științifice ca elemente componente ale unei ideologii. E bine să știm că, pe tărîmul acesta, au apărut, în vremea noastră, controverse aprinse. S-a ivit o tendință de a opune știința ideologiei chiar în rîndul gînditorilor marxiști (Althusser, Horkheimer etc.) Prima ar avea însușirea de a furniza reprezentări adecvate ale realității, pe cînd a doua, dimpotrivă, le-ar imprima o distorsiune, corespunzătoare unor interese colective, nu o dată conjuncturale, fiindcă proiectează asupra constatărilor riguroase, verificabile, aspirații și dorinți. Altfel zis, nu este exclus ca politica, dusă chiar în numele socialismului, să se opună adevărului științific strict. Afirmația sună grav, dar pleacă de la niște fapte incontestabile, cum au fost prigonirile morganștilor, susținătorilor principiului indeterminării, ciberneticienilor, socotiți, o vreme, propagatorii unor concepții « retrograde », imperialiste, « decadente ».

Firește, opoziția s-a născut nu între știință și ideologia proletariatului, ci deformarea monstruoasă a acesteia din urmă, știut fiind că adevărul este totdeauna revoluționar și inseparabil de adevăratul umanism socialist.

Oricum însă, faptele au avut loc și îndeamnă la prudență. A proclama « moartea ideologiilor », « dispariția radarului interior », în secolul triumfului științei, cum o fac o serie de filosofi contemporani (Raymond Aron, David Ricoman sau însuși Marcuse) e iarăși o eroare. În gîndirea marxistă, *praxis*-ul joacă un rol capital. Cu-

noștințele noastre, chiar cele « pozitiviste » nu pot fi niciodată « pure », întrucît trec prin experiența vieții, poartă amprenta ei, sensibilizîndu-se fatal. Bachelard arăta cît de greu pot oamenii să-și reprezinte o reacție chimică, fără a o antropomorfiza asociîndu-i principiile feminin și masculin. Pe urmă lucrurile știute de noi sînt numai relativ independente între ele. Ca să ajungă la reprezentări ale realității, trebuie să se lege în ansambluri coerente, să alcătuiască *structuri* și aici factorul ideologic (felul cum e înfăptuită această închegare) își spune un cuvînt greu. Numai grupurile sociale, respectiv clasele, sînt în stare — a demonstrat-o foarte convingător Lucien Goldmann — să elaboreze o viziune asupra lumii. Pentru o atare operație, experiența individului singur rămîne insuficientă.

Ce urmează, totuși, să facă omul de știință atunci cînd e îndemnat, ba cîteodată chiar conștrîns, să renunțe la concluziile reflecțiilor sale, spre a nu contraveni anumitor interese politice? Răspunsul istoriei nu prea îndepărtate e limpede: cîtă vreme omul de știință are conștiința menirii sale, trebuie să refuze orice pliere și chiar să caute prin toate mijloacele și cu prețul celor mai grele sacrificii să aprobe adevărul. Așa își va sluji realmente un eventual crez politic revoluționar și, în orice caz, cauza umanității. El are datoria, ca Galileu, să afirme, în ciuda tuturor presiunilor suferite: « e pur si muove ! »

Dar dacă i se invocă interese și rațiuni superioare, de care trebuie să țină seama chiar fără să le cunoască direct? Experiența istorică, nu prea plăcută, îl obligă încă odată să acorde încredere în primul rînd judecății proprii. Altfel zis, să nu accepte nimic ca indiscutabil și să admită doar lucruri de care s-a convins sincer, după ce le-a cîntărit bine și serios cu capul său.

Ideologia, ca să stimuleze gîndirea creatoare, e necesar să fie *personalizată*. Numai așa reflecția poate să se desfășoare liberă, fără sentimentul vreunei stînjenești exterioare. Prin urmare, e cazul ca insul să fie încredințat profund tot timpul că exprimă convingeri intime, absolut proprii, chiar dacă ele aparțin și clasei sociale din care face parte.

Cu atît mai mult, considerațiile acestea sînt valabile în materie de literatură și artă. Aici nici nu interesează cunoștințele nesensibilizate, netrecute printr-o trăire concretă, individuală. Scriitorul trebuie să creadă din toate fibrele ființei lui în lucrurile spuse de el și îi e imposibil așa ceva, fără a aprecia singur, prin judecata proprie, faptele.

Invitația secretarului general al Partidului de a gîndi cu capul nostru problemele vieții, neașteptînd să ni se ofere la ele răspunsuri gata fabricate, are — după mine — o importanță antidogmatică principală.

Pînă și pe planul imaginarului credința artistică în existența ficțiunii făurite condiționează creația autentică. Multe opere de o inventivitate scripitoare suferă atunci cînd creatorul lor le consideră doar jocuri pure ale fanteziei. Ironia, împinsă prea departe, poate sfîrși prin a distruge, datorită morbului neîncrederii, însăși viața ficțiunii literare. Un exces de distanțare superioară « inteligentă » ucide multe romane moderne, care necesită mai multă « creație », în sensul pe care i l-a dat termenului G. Ibrăileanu.

Neîndoios, scriitorul își trădează în cărțile sale, vrînd-nevrînd, o concepție asupra lumii, faptul că vede lucrurile prin prisma unei ideologii. Și pe el, experiența istorică, mai recentă, îl obligă să avanseze cu o maximă prudență judecăți tranșante, universale valabile. Să nu ne mirăm că, în ultima vreme, organizarea relatării epice ca o anchetă, cunoaște o mare răspîndire. Mă refer mai puțin la o edificare judiciară sau reportericească propriu-zisă, devenite clișeu literar, cît la ideea examinării faptelor din diferite puncte de vedere, cîteodată chiar radical opuse. Romancierul realist nu se sustrage astfel interpretării și aprecierii întîmplărilor relatate. El nă-

zuieste să atingă, însă, o obiectivitate superioară, rezultată din înfățișarea tuturor probelor și evitarea escamotării vreuneia. Din același motiv folosește copios documentul brut. Cititorul e împins, fără să-și dea seama, către niște concluzii. Dar ele nu i se bagă cu de-a sila pe gât, ci tind să fie acceptate printr-o reflecție personală. Așadar, însuși cititorul e invitat să gândească și să judece cu capul lui.

Aș mai adăuga ceva: Foarte adesea, disputele privitoare la aprecierea ideologiei unei opere literare izvorăsc dintr-o identificare abuzivă a atitudinii autorului cu « fabula » respectivei scrieri, îndeosebi când e vorba de romane sau lucrări dramatice. Ce rezultă din desfășurarea acțiunii se privește în abstract, « obiectiv », fără atenție la « accentele estetice ». Ultimul termen dorește să surprindă tocmai concretizarea ideologiei într-o expresie specific artistică. Un autor poate istorisi niște lucruri, a căror relatare « în sine » să lase impresia că naratorul are o viziune nihilistă asupra existenței. Dar, ținând seama de « accentele estetice », nu e exclus să descoperim, la același scriitor, o atitudine exact contrarie. Să comparăm, de pildă schema « subiectului », cu felul cum îl expune Hemingway în *Bătrînul și marea*. Din eșec poate fi desprinsă o concluzie vitalistă și o apologie a energiei virile, gata să înfrunte oricând un destin neprielnic. Prin « accentul estetic », pus acolo unde Hortensia Papadat-Bengescu socotește de cuviință, victoria Cocăi Aimée în *Drumul ascuns* devine o catastrofă morală. Până de curînd, finalul optimist era obligatoriu în orice roman inspirat din realitatea socialistă. Abia cîteva ultime romane (*Galeria cu viță sălbatică*, *Vinătoare regală*, *Orgolii*, *Într-o casă străină*, *Caloianul*) au îndrăznit să sfîrșească amar.

« Accentul estetic » e — după opinia mea — o valorificare artistică a anumitor figuri, situații, episoade, comportări, în stare să le dea sensul literar adevărat, uneori altul decît cel rezultat din acțiunea nudă. Tragismul poate înnobila o prăbușire, grotescul anula un succes, relevîndu-i prețul jalnic; ironia are facultatea să întoarcă pe dos ce se spune literalmente.

Analiza ideologică ne conduce către nexul sensurilor unei cărți. Fără a întreprinde o asemenea operație e greu, dacă nu imposibil, să discutăm serios o operă sub raportul semnificațiilor ei.

Dar analiza ideologică trebuie să renunțe la primitivitatea metodei care confundă creația cu schema ei narativă. E nevoie să trecem de la diagnosticul pus cu mijloace băbești, la o veritabilă radiografie.

V. EM. GALAN

Observații complementare

Voi încerca să vă cointeresez în dezvoltarea cîtorva observații complementare expunerii tovarășului Ghișe. Le-aș schița, uneori poate numai sugera, grupate pe criterii înrudiri tematice.

Un prim grup. Scrisul artistic implică, după mine, o dublă redactare și o dublă lectură. Simultan: la nivelul textului (1) și (2) la nivelul subtextului. Capodopere

unanim recunoscute ca atare includ uneori, *organic*, în interstiții ale textului, *inspirate* comentarii « pur ideologice ». Încercările de a generaliza-supralicita procedeu au dus la eșecuri; le cunoaștem toți, ne referim deseori la ele, dar supunându-ne principiului « citează și nu cerceta ». N-ar avea rost să insist acum, aici; o voi face, autocritic și critic, neuitându-mi statutul de proletcultist relativ-notoriu, în ziua când, sper, ne vom învrednici să deschidem dosarul realismului socialist românesc; dosar deocamdată ferecat. Nu voi insista nici asupra ideologiei asimilate, încorporate textului literar (« transfigurată », « sublimată ») în imaginea artistică ori chiar cō imagine artistică (« goarnele istoriei »). Supralicizarea procedurii, iarăși, falimentară; de discutat la aceeași scadență. Aici vreau să relievez doar infiltrările ideologice de subtext. (Mai potrivit decît « infiltrări », cuvînt cu tente peiorative, ar fi « irigări »). Pentru că, după mine, scrisul artistic se constituie, din frază în frază, din fază în fază, printr-o suită continuă de opțiuni. Alegerea cuvîntului potrivit, respingerea cuvîntului nepotrivit implică opțiuni pro sau contra valorilor semnificate-evocate, în contextul proiectat, de cuvintele respective. Valori estetice (inclusiv eufonice), etice, gnoseologice, social-politice . . . (Arta poate dezvălui sau institui distanțe enorme între cuvinte semantic atît de învecinate ca, de exemplu, « slab », « uscățiv », « slăbănog ».) Desigur, opțiunile artistului se realizează în mare măsură intuitiv, sub patronajul subiectivității, al componentei afectiv-pragmatic, caracterizîndu-i personalitatea; dar poate fi contestat, ori « blocat », voluntar, aportul-controlul componentei raționale, logice, ideo-logice? În ordinea acestor preocupări, citeva analogii mă ajută să-mi continui gîndul. Mintea noastră urcă dinspre senzații spre noțiuni prin abstracții: de la « teiul acesta » la specia « tei », de la « tei-vișin-plop », la ideea « copac », la conceptul « vegetal » . . . Cînd gîndim ca matematicieni, folosim, procedeu curent, trecerile dintr-un registru într-altul: aflui identitatea misteriosului x exprimîndu-l « în funcție de » identificabilul y; sau trec formula (ecuație, funcție, serie) fie din expresia scrisă în expresia geometrică, fie invers. Poetul spune: lebedele = « moschei, plimbîndu-și minaretele sub strașinele stuhului ». Mă întreb: metafora, pline de toate zilele a literaturii, nu-i tot « exprimare a ceva în funcție de altceva »? Elaborarea metaforei (oricît de spontan realizată) nu e « trecere dintr-un registru într-altul » pe calea abstracțiilor? Și temerara includere a moscheilor într-aceeași specie poetică cu lebedele se poate atribui exclusiv *sensibilității* autorului, nicicît *mentalității*? La fel în cazul comparațiilor, gemene ceva mai limbute laconicelor metafore. De unde, cred eu, în subtextul scrisului artistic, filioanele ideologiei: irigații fertilizînd sau pustiind — după cum sînt și după modul cum se păsuiesc textul-subtextul-autorul-cititorul și alți mulți factori. Abstracția întemeiată nu ne îndepărtează de adevăr; din contra, ne apropie. Remarca aparține lui Lenin și privește abstracțiile științei. După părerea mea, cu abstracțiile întemeiate ale artei lucrurile nu stau în esență altfel, ci numai *la prima vedere*. M-ar interesa, mult, în legătură cu toate acestea, un comentariu mai competent decît îmi pot furniza eu însumi; deocamdată nu-l găsesc. Și las în suspensie, vedeți, un aspect important: al arbitrajului — cînd necesar? cînd nu? de cine exercitat? cum? — în cazul abstracțiilor care, nefiind « locuri comune » răsbitoate, nefiind în circulație, ci abia tînzînd să intre, au întemeierea atestată, la primul pas către public, doar de autorul lor.

Alt grup de observații. Pe parcursul deceniilor '60—'70, din perimetrul spiritual plasat sub semnul « occidentului » ne parvin semnale culturale contradictorii. Pe de o parte, pledoarii teoretice, torent, împotriva « ingerințelor ideologice » — în artă și pînă la urmă în toate domeniile gîndirii sau practicii. Pe de altă parte, tot dintr-acolo, în flux impresionant, o artă (romane, poeme, teatru-scenarii, cîntece, benzi desenate ș.a.m.d.) aliniind prestigioase intervenții artistice în frontul

militanților contemporani pentru înnoiri pe tărîm social-politic, moral, economic, ecologic... Mai mult: întîlnim frecvent aceleași semnături ba în publicistica ideologică, ba pe producții artistice de orientare ideologică răspicat afirmată. Și, vădit, nu-i vorba nici despre vreun truc oportunist (libertate artistică plătită cu aservirea publicistică) nici despre habar n-am ce aberații mintale. E vorba despre sensul atribuit acolo termenului « ideologie »: înțeles nu ca sinteză conștient elaborată — și reelaborată mereu, la zi, proces continuu — a mentalității caracteristice unei comunități (clasă, pătură ori altă categorie social-istorică) ci înțelesă ca un sistem preconcepțuit, implacabil rigid, de idei-referință; sistem reglementînd la modul Procust, o dată pentru totdeauna, gîndirea și practica fanaticilor adoptîndu-l. Altfel spus: conceptul « ideologie » a preluat înțelesul conceptului « dogmă ». Dacă și cu ce sens mai circulă paralel și termenul « dogmă », asta n-o știu. Însă îmi pare indiscutabil că la babilonica mutație de acolo au contribuit substanțial ecurile vieții literar-artistice de dincoace, din perimetrul spiritual plasat sub semnul « răsăritului »: producția respectivă, exegezele respective, ca și respectivele tăceri. Îmi spun: noi am putea contribui la clarificarea confuziei — și sîntem oarecum datori s-o facem, fără tergiversări; nu văd alt risc decît acela de a ne clarifica, nouă înșine, tocmai zonele pretimpuriu îndosariate ale experiențelor artistice-ideologice trăite pe parcursul ultimelor trei decenii.

Alt grup de observații, doar sugerate — luați-le eventual drept intermezzo umoristic. Vorbim despre raportul ideologie-artă avînd în vedere, unilateral, influențele exercitate dinspre ideologie spre artă. Dar și arta influențează ideologia. Nu numai furnizîndu-i termeni: « pătură », socială, « cîmp » al muncii, număr « magic », « memorie » electronică... Poate că o (ipotetică) interdicție a metaforei ar da de furcă unor științe mai afurisite decît unor arte, decît literaturii chiar. Sau, de exemplu, gîdiți-vă cite s-ar fi schimbat dacă, să presupunem, Freud ar fi vorbit despre « ascuțirea » complexelor refulate, iar Stalin despre « sublimarea » luptelor de clasă în socialism. Ori dacă s-ar sesiza că expresia « societate de consum » dă în vileag dorința autorilor și partizanilor ei de a abdica de la răspunderile privind creativitatea societății respective; (consumismul devenit principiu atotguvernator = moartea creativității, sinuciderea societății; iar proclamat demagogic — las în seama dumneavoastră, cu toată încrederea, continuarea comentariului). Gîdiți-vă cite traume și-ar fi crușat comuniștii care, electriziți de forța expresiei numind socialismul « gropar » al capitalismului, au pierdut din vedere că, în multe pagini de mai redusă forță artistică, erau preveniți — după îngropăciunea politică ei vor fi totuși succesorii capitalismului, vor avea a « desăvîrși revoluția burghezo-democratică », a vindeca multe și grele plăgi sociale, a împlini « acumularea primitivă » etc... Nu poate fi vorba, firește, să improvizez o expunere convingătoare pe tema rolului artei în știința-ideologie. Dacă am convins cîțiva tovarăși că nu-i vorba de o preocupare superfluă, atunci mi-am atins scopul: spre binele viitoarelor dezbateri.

Ultima observație. Există o singură zonă, pe cît știu eu, unde arta se întîlnește cu lingvistica fără supravegherea ideologiei. Acolo se creează în stilul « ala-bala-portocala ». Și se cultivă calamburul de dragul calamburului în sine: « mareșal »? « minișal »! « a seduce »? « a sentoarce »! Dar cînd sînt integrate într-un context, aceleași calambururi dobîndesc, volens-nolens, încărcătură ideologică: « Mareșalul nostru s-a lăsat o singură dată în viață sedus de o idee; însă ideea s-a grăbit să-l sentoarcă, lăsîndu-l minișal ».

În concluzie, citeva cuvînte decurgînd din și bazate pe cele de mai sus. Le consider de capitală importanță. Am în vedere prejudecata stabilind artei statut de subordonare față de ideologie. Subordonare, nu conlucrare. Prejudecată îndemnîndu-l

pe ideolog să considere artistul un infirm ideologic ; și pe artist să considere ideologul un incurabil incompetent într-ale practicii artistice ; și pe ambii, chiar dacă sint comuniști, să dea în practică factor comun idealul comunist — omul cu personalitate multilateral dezvoltată ; așadar, concretizînd ad-hoc, artistul capabil să-și fie el însuși ideolog, ideologul capabil să abordeze *dinăuntru* problemele artei. Această prejudecată (probabil, moștenire din vremea « comunismului de război ») ne aduce mari daune : nouă, muncii noastre — atît a unora cît și a celorlalți. Și, cred, va trebui s-o supunem cît de curînd unui tir concentric, coordonat, din ambele părți. Poate vom izbuti s-o lichidăm. Ar fi un început de nouă etapă literar-artistică — sau chiar eră, nu etapă.

MIHAI NOVICOV

Ideologia operei literare

Ideea că într-o țară socialistă e firesc ca prin actul critic o operă literară să fie judecată și în raport cu mesajul ideologic pe care-l emană, nu vîd cum ar putea fi contestată. Dar pentru ca o « judecată » de acest fel să nu eșueze în aprecieri simpliste sau aplicări de etichete, se cer a fi surmontate o seamă de dificultăți. Doar « conținutul ideologic » (dacă este vorba de o operă împlinită, adică autentic artistică, scrisă cu talent) nu este niciodată declarat, ci trebuie dedus. A-l deduce înseamnă a rezolva o problemă prin care ți se cere să extragi o necunoscută dintr-o serie de elemente « date ». Iar dacă e așa, este, deci, posibil ca problema să fie rezolvată just sau greșit. Și încă : în cazul a două rezolvări « juste » rezultatele ar trebui, cel puțin cu aproximație, să coincidă. Istoria literară, însă, nu pare a confirma o asemenea presupunere. Dacă ne referim, de pildă, la Dostoievski, constatăm contrariul. Că este un mare artist sînt de acord toți criticii. Iar nepotrivirile de păreri sînt mai frecvente nu în caracterizarea « manierei sale literare », ci tocmai în legătură cu încercările de a-i defini profilul ideologic, viziunea lui asupra lumii. În acest plan am putea spune că există un Dostoievski al lui Camus, un altul al lui Gide, un altul al lui Mihailovski, Berdeiev, Bahtin sau Lunacearski. Pentru că autorul actului critic este și el purtător al unei ideologii, care nici ea nu este declarată, ci implicată, creația sa la rîndul ei poate fi supusă unui examen ideologic și a.m.d.

O a doua dificultate decurge din diferența structurală dintre ideologie și creație. Ideologia — « totalitatea ideilor și conceptelor care reflectă într-o formă teoretică mai mult sau mai puțin sistematizată, interesele și aspirațiile membrilor unei clase sau ale unei pătri sociale, determinate de condițiile obiective ale existenței acestora, și care servește la menținerea sau justificarea, la consolidarea sau schimbarea relațiilor sociale existente » (*Mic dicționar filozofic*, ediția a II-a, București, 1973, p. 269) — după cum reiese din definiție, deși o derivată a vieții, este investită inevitabil cu o mai lentă mobilitate, întrucît, practic, pentru orice resistemizare se

cere experiență și timp. O operă de artă, dimpotrivă, structural este tot atât de vie ca și viața, întrucât în substanța ei se creează cu aceeași spontaneitate. O operă literară, chiar un roman filozofic, nu poate fi scrisă după o anume ideologie ca s-o ilustreze, ci aderă la ea întocmai ca o ființă vie, ce se autosistematizează printr-un efort de asimilare a experienței neîncetat mișcătoare, prin care se individualizează o personalitate. Înseamnă că operele literare nu pot fi clasificate după ideologii (pe care le-ar reprezenta), ci că fiecare operă naște propria ei ideologie, evident raportabilă la ideologiile ce se înfruntă într-un loc și într-o epocă dată. Dar mai intervine ceva: după cum o spunea Maiakovski, «poezia e întotdeauna călătorie în necunoscut». Orice operă literară e o *descoperire*. Tolstoi spunea că esența talentului artistic constă tocmai în iscusința de a vedea ceea ce alții încă nu văd. Într-o anumite perspectivă, orice lucrare literară împlinită — fie ea de poezie, proză sau dramaturgie — este o anticipație, o viziune care scrutează viitorul. Ceea ce, inevitabil, pune amprenta și pe nucleul ei ideologic. Ideologia operelor literare va depăși deci întotdeauna, măcar într-o anumită măsură, «forma teoretică mai mult sau mai puțin sistematizată» a «totalității ideilor și conceptelor», care structurează la un moment dat o ideologie, chiar avansată, îi va adăuga ceva nou, va deschide perspective noi, față de care va fi înarmată în vederea aprecierii doar ideologia zilei de mîine. Împrejurarea din nou obligă la un spor de circumspecție.

Dar, de bună seamă, am atras atenția asupra unor dificultăți nu pentru a retracta propoziția afirmată la început. Am vrut doar să atrag atenția asupra cîtorva din aspectele ce se cer a fi luate în considerație pentru a nu cădea în eroare. Iar eroarea cea mai frecventă, destul de răspîndită într-un trecut nu prea îndepărtat chiar în viața noastră literară, este, cum s-a mai spus, confundarea operelor literare cu viața ca atare. În ceea ce urmează mă voi referi cu precădere la proză și anume la proza de extensiune, întrucât cel mai des discuțiile de acest gen se iscă tocmai în aprecierea unor romane. Ni se mai întîmplă să auzim afirmații peremptorii: unde a văzut scriitorul așa ceva? Ceea ce a descris nu seamănă cu viața noastră! Sau: așa arată oamenii muncii de la noi? Și mai e de adăugat în treacăt, că în majoritatea cazurilor «viața» în asemenea propoziții e viața așa cum și-o închipuie criticul de circumstanță în conformitate cu «totalitatea ideilor și a conceptelor» sale. Dar să ne înțelegem: ceea ce e înfățișat într-o operă literară de artă nu poate să semene cu nimic, tocmai pentru că e vorba de o creație, adică de ceva cu totul *nou*, inexistent pînă la ivirea operei. Arta concurează viața și nu o imită. Și nu doar în cazul unor ficțiuni fantastice, dar și în prozele cele mai realiste în sensul comun al cuvîntului, totalitatea episoadelor (a faptelor, destinelor etc.) nu poate fi nici adevărată, nici falsă, nici justă, nici greșită din punct de vedere ideologic. Fabulația unei opere epice ne cîștigă nu pentru că o confruntăm cu experiența și o «verificăm» astfel, ci pentru că artistul prin forța talentului său ne convinge de virtualitatea ei. De bună seamă și literatura artistică reflectă viața, dar o face altfel decît publicistica sau etica. Materia primă a prozelor epice sînt faptele vieții și tocmai asta generează ispita unor comparații mecanice, dar care nu pot fi decît derutante. Efectul formativ al unui roman poate fi tonic, chiar dacă narează numai despre atitudini monstruoase din punct de vedere moral, și invers — pînă și cele mai bune intenții de a evidenția superioritatea unui mod de existență se pot întoarce împotriva autorului dacă nu reușește să-l convingă pe cititor de autenticitatea organică a operei. «Faptul» în sine nu poate fi apreciat din punct de vedere ideologic. Este neutru. Același episod descris de doi autori diferiți poate căpăta semnificații ideologice diferite. A aprecia din punct de vedere ideologic o operă literară extrăgînd din ea arbitrar situații componente, iar apoi judecînd cît de conforme sînt ele cu o anumită ideologie,

este deșertăciune curată. E ca și cum ne-am pronunța despre sănătatea unui om luîndu-ne după culoarea ochilor sau conformația umerilor.

Și totuși aprecierea din punct de vedere ideologic a unei opere literare este posibilă și necesară. Este posibilă și necesară pentru că o operă literară împlinută ne lasă întotdeauna impresia și a unui « verdict asupra vieții », cum spunea Cernișevski; din ea întotdeauna întrezărim sau poate doar presimțim, dar luăm cunoștință totuși, într-un fel sau altul, de « o viziune asupra lumii », care concordă sau nu cu propria noastră viziune. Astăzi e un lucru unanim recunoscut că orice lectură e un dialog. Și e în ordinea lucrurilor ca tocmai criticii să-l angajeze primii, și cu o competență care obligă. « Ideologia operei » poate și trebuie să fie apreciată cu aceeași fermitate și obiectivitate ca și « impresia artistică ». Totul e să nu compromitem întrepătrunderea prin criterii aberante.

Modalitatea de analiză pe care intenționăm s-o propunem în continuare, am ajuns să ne-o închipuim printr-un fel de analogie cu interpretarea poeziei. După cum se știe, înțelegerea adecvată a unei poezii se realizează cel puțin pe două planuri succesive. În primul rînd pînă și cea mai ermetică poezie se cere a fi înțeleasă pe deplin corect ca oricare alt « discours ». Din practica didactică m-am putut convinge că unele interpretări strigător aberante au adesea la origine înțelegerea greșită a unui singur cuvînt. Dar această înțelegere e abia o premisă a veritabilei interpretări. Înțelegerea poeziei ca atare abia urmează. Am în vedere achizițiile cunoscute ale teoriei limbajului poetic și m-aș putea referi la lucrări cunoscute și prestigioase, ceea ce cred că e superfluu și m-ar îndepărta de obiectul intervenției. De aceea, din multe exemple de autoritate pe care le-am putea invoca, mă voi mărgini la cîteva rînduri ale lui Lucian Blaga: « Graiul devenind mijloc de revelare pe planul sensibilității modelate în sens stilistic, cîștigă calități pe care obișnuit el nu le are, nici măcar în chip embrionar. » (*Trilogia valorilor*, București, 1946, p. 655). În poezie, sensul de dicționar al cuvîntului dacă nu este anulat, este întotdeauna îmbogățit, amplificat. Mai mult: cuvîntul parcă s-ar naște de fiecare dată din nou. Și tocmai prin pătrunderea în această țesătură de sensuri noi, cititorul sau ascultătorul descoperă miezul intim, conținutul de artă al poeziei respective. Dar de aici mai rezultă că sensul nou și îmbogățit al fiecărui cuvînt în parte nu există în sine ci se datorează numai contextului.

Ni s-a părut că într-un sens analog se poate vorbi de « context » și în proza epică, numai că aici locul cuvîntului din poezie îl ia episodul. În proza epică, un rol deosebit de important îl are compoziția, juxtapunerea episoadelor, a « scenelor » și a fragmentelor de relatare a destinelor, faptelor, gesturilor etc. Iar dacă ar fi să ne însușim un concept al lui A. Blok, am putea spune că această compoziție este și « muzicală ». Așezate într-o compoziție, episoadele se încarcă cu tonalități diferite. Unele sună grav, altele ascuțit, cîteodată strident. Unele corespund cu pasagii care se cîntă forte, altele — în surdină. Episoadele diferă și valoric — unele deosează, altele se intercalează neprevăzut și dispar aproape ca niște aluzii. Mai intervin și pauzele, cetează nu doar ce se spune, dar și ceea ce nu se spune. Povestitorul recurge adeseori la ceea ce l. Lotman numește « minus-procedee ». În construcție, contrapunctul este mai totdeauna folosit tocmai pentru a reliefa liniile principale, întregul se assemblează simfonic etc. Și în acest fel — așa ni se pare — dintr-un sistem uneori foarte complicat de relații și juxtapuneri — se degajă atitudinea ideologică a autorului, opțiunile sale politice și etice, viziunea specifică asupra lumii. Ea este solidară cu substanța estetică în aceeași măsură ca și în poezie. Aprecierea autenticității, acceptarea ficțiunii, supunerea la forța de convingere a tabloului de ansamblu, corespunde cu înțelegerea primară a textului. Cititorul ia act de o rela-

tare mai mult sau mai puțin ramificată. În limitele ei, considerate în sine, tema, cutare fragment sau episod, nu pot avea semnificație ideologică, însă o capătă în context, se încarcă cu sensuri noi ca și cuvintele în poezie. Pe acestea criticul este dator să încerce cel puțin a le descifra; este dator din punct de vedere profesional pentru că fără acest efort, actul critic nu poate fi considerat încheiat; este dator față de scriitor, care așteaptă să confrunte viziunea sa cu a altora, căci fără o atare confruntare îi este dificil să continue drumul de explorări; este dator față de cititor, căci cititorul mai ales, trebuie să fie îndrumat cât și ce trebuie să accepte dintr-o operă, dar și față de ce — eventual — ca un militant comunist, ar trebui să manifeste rezerve. O operă artistică de valoare e întotdeauna contaminantă, iar dacă — din întâmplare — contaminarea nu concordă, chiar și numai parțial, cu modul în care se direcționează efortul colectiv de construire a socialismului, beneficiarul trebuie să fie pus în gardă.

A sosit timpul să depășim stadiul doar de respingere a unor criterii simpliste de « judecare ideologică » a operelor literare. Demonstrând inconsistența lor, critica a contribuit substanțial și la progresul literaturii și la creșterea rolului ei în viața spirituală a țării. Dar nu putem să ne mulțumim cu negarea. Modulul simplist trebuie să-i fie opus modul adecvat de încercare de evaluare ideologică. Nu ne facem iluzii. Drumul nu va fi nici drept, nici neted. Este posibil că ne vom mai poticni de erori. Dar cine nu îndrăznește, nu biruie. Doar îndrăznind, critica literară românească își va spori și mai mult prestigiul pe care pînă acum l-a cîștigat pe merit.

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Faptele «fără semn» și teoria

Nimeni pe lume nu e mai tulburat decît artistul în fața actului creației și a operei ce se alcătuiește sub ochii și mîinile lui, și nimeni pe lume nu deține, ca el, mai puține explicații coerente, sistematice, privitoare la miraculoasa întru-chipare în expresie a ideii de care s-a lăsat călăuzit de-a lungul activității de traducere a acestora în materia indiferentă ! Dacă divina beție, exaltarea imprevizibilă și mirarea ar fi înlocuite într-o zi de cunoașterea exactă a mecanismelor ce conduc la realizarea capodoperei, de știința preparării și desăvîrșirii lucrării, față de care artistul rămîne mereu un doct și fericit ignorant, desigur că travaliul creator ar deveni o înțelepciune ca oricare alta, iar arta, transformîndu-se în industrie, ar dispărea sub abundența produselor de serie.

Artistul, spune Platon (*Ion*), este « un stăpînit » de Muză, obligat să înlăture pînzele unei ceți groase și, recunoscînd lucrurile, să rostească tot ceea ce este și merită a fi rostit, să recompună viața și articulațiile realității în esența lor; el presimte că înaltea pașilor lui, temători și cutezători totodată, se află cert imense priveliști și înțelesuri așteptînd să fie numite, dar, înalțînd, nu știe de fapt nimic despre ele și, adesea, chiar refuză să știe ceva înainte de a le fi pătruns și traversat.

Puțini călători mai neînarmați, mai imprudenți decât artistul! Puțini meșteșugari care să știe atât de puțin despre obiectul și uneltele profesiei! Într-o lume ca a noastră, prezidată de farurile și biruințele științei, amendabilă de cifrele legilor obiective și de perfecțiunea metodelor, arta ar putea să apară o colosală anomalie, dacă două argumente importante nu i-ar justifica, susținut și permanent, existența: perenitatea de-a lungul multor milenii, și adâncă sete a oamenilor pentru luminile ei concurând strălucirile soarelui. Știința, prin cercetările ei ample și subtile, încearcă de câteva bune secole să lămurească de ce omul, cuceritor al spațiului comensurabil și stăpîn orgolios al cunoștințelor despre lume și ființă, continuă să fie atât de tulburat și de însetat de realitatea ficțiunii, de acel univers secund pe care i-l oferă arta, însă explicațiile ei nu reușesc decât să demonteze subansamble ale mecanismelor, procese lăaturalnice fenomenului, fapte anterioare sau consecutive actului de dublare pe care îl săvârșește arta, să stabilească poziții învecinate, mai confortabile, de observație. Esențialul rămîne ascuns, misterul intangibil.

Data fiind această situație, nu rareori întâlnim în viața artistică de azi, ca de altfel și în istoria artei, o anume reticență a artistului față de acea ideologie ce caută să pună în termeni preciși, ajungînd chiar să legisfeze, fenomenele creației și ale constituirii operei. Se pornește de la raționamente ușor de urmărit. Astfel, se consideră, că după importante studii de poetică și retorică, de istoria și filosofia artei — ale unor Platon, Aristot, Boileau, La Harpe, Hegel, Taine, Croce și alții — s-a trecut la întemeierea unei discipline științifice cu un domeniu disproporționat de larg față de puținele și nesigurele date certe pe care se poate sprijini. Împrumutul masiv de metode și instrumente de lucru, din alte științe, s-a dovedit dacă nu impropriu, măcar inefficient spre a putea ajuta cu ceva la înțelegerea adîncă a fenomenelor. Estetica a devenit (dacă se poate așa ceva) o știință a inefabilului, propunîndu-și să definească și să administreze misterul, alegîndu-și ca obiect de studiu (dacă obiect de studiu se poate numi), produsul cel mai imprezvizibil și mai lipsit de determinări dintre creațiile umane. S-a alunecat curînd în cea mai paradoxală dintre situații: definind, sistematizînd, investigînd, ea și-a recunoscut neputința nu numai de a explica și defini obiectul, dar și de a se apropia prea mult de el, temătoare să nu ofilească printr-o îmbrățișare prea strînsă seriile de fenomene ce refuză năvăla să se explice prin raporturi de cauză-efect. Ce altă știință își propune limite în înaintarea către explicațiile ultime?

Pe de altă parte, dat fiind că sufletul omenesc, capacitatea lui de vibrație au rămas în esență aceleași de la începutul lumii pînă astăzi, că poezia nu cunoaște mișcarea de evoluție, că înaintarea artei n-a cunoscut, de la Homer pînă la Joyce, mutații și salturi calitative, ci doar acumulări și perfecționări ale formei și detaliului, estetica și-a îndreptat luminile spre sectoarele unde se puteau înregistra inovații. Așa se face că, aproape întreaga știință a frumosului s-a rezumat la explicarea aparențelor, a expresiei, la raporturile cu științe fundamentate pe terenuri stabile—filologia, psihologia, sociologia, politica, etica etc—, dezvoltînd compensator, pînă la hipertrofie, studiul genurilor și speciilor, al structurilor, al filiațiilor, al circulației ideilor și temelor, al raporturilor ficțiunii cu realitatea, cu adevărul, cu formele și instituțiile culturii. Studiile cu asemenea preocupări s-au înmulțit în asemenea măsură în ultimele decenii, încît nu numai că au pus în minoritate operele de artă, cărora pretind a le da explicații, dar au condus la însinuirea că, într-o situație cînd opera de artă ar dispărea, ele ar putea să-și continue, cu seninătate netulburată, operațiunile speculative. În plus, abundența, subtilitățile delicioase, savanta mărunțire și plasticitatea fermecătoare a analizei, în loc să apropie de operă, acreditează ideea, primejdioasă și eronată, după care arta

modernă e mai complicată și mai absconsă, mai inaccesibilă decât arta secolelor trecute.

Obiectivitatea mă obligă a nu da dreptate artistului pășind pe treptele unei asemenea raționament, chiar dacă îi pot împărtăși unele dintre nedumeririle și rezervele privitoare la pretențiile unei științe cu un schelet atât de fragil. Investițiile ocolitoare și în veci formale ale esteticii, tentativele de a pătrunde, prin analiza și epuizarea expresiei, ceva mai în adânc, surprinzând sensuri și idei ce nu se lasă lesne surprinse, sprijinirea în definirea obiectului și funcțiilor pe digurile unor științe învecinate, cu mijloace mai sigure de evaluare, sînt utile și reprezintă, atât pentru creator cît și pentru cel cărui se adresează opera, un potrivit, și poate unicul, vehicul de aselenizare pe suprafața inospitalieră a domeniului.

Nu este mai puțin adevărat că reticența și, uneori, intoleranța artistului față de teorie pornește de la faptul că, nu de puține ori, teoria uită sau ignoră experiența vie a artistului, neluînd în seamă că exclamațiile și însăși imaginea poetică indică adesea adevăruri mai cuprinzătoare decât multe tomuri de exegeză. Numeroase probleme « grave », « acute » ale științei estetice, care au consumat destule pasiuni și nu mai puțin hîrtie în ultimul secol, nu prezintă pentru artist, mai familiar cu umbrele ultime ale lumii lui de închipuiri adevărate, decât complicități inutile, sau periferice ale unor lucruri de mult limpezi. Cum să nu-i pară artistului inexactă o știință care prelungește fastidios o falsă problemă ca aceea a antinomiei « artă pentru artă » și « artă cu tendință », cînd el știe bine că arta în afara societății este pură aberație, cînd cunoaște adînc că, lipsită de seva vieții, a realității, a ideilor și sentimentelor umane, a mesajului uman, confecția poate fi orice, numai operă de artă nu? Utilă și operantă în spațiul culturii, eticii, politicii, o asemenea dispută, interesîndu-l viu ca om și cetățean, produce în domeniul autonom al creației restrîngerii ale libertății, alunecări în tezism, diminuări ale calităților artistice, cum însuși Dobrogeanu-Gherea a prevăzut, cum istoria unei anume perioade a demonstrat. Artistul năzuiește să cuprindă cît mai mult din realitate, să pătrundă în cețuri în care instrumentele științei nu pătrund, materia lui este imensă ca însăși viața. Dacă este așa, atunci, plecînd la drum, el nu are altă grijă decât de a pune la îndoială toate adevărurile pe care le știa, în nădejdea de a descoperi într-o zi adevărul adevărat. Dar, în speranța unei descoperiri, el călătorește atent la erori și aberații, le înregistrează. Dacă ar păstra cu sine scutul teoriei, s-ar feri sistematic să abordeze tărîmurile desemnate de etică, de alte discipline, drept periculoase.

Natura, viața societății nu prezintă artistului numai fapte și situații notate cu semnul pozitiv sau negativ. Aș spune că aceste fapte și situații nici nu-l pasionează prea mult, semnul acela fiind pus de procese ce și-au stîns cu vremea acțiunea. Spațiul unde investighează artistul e un spațiu neutru, și, pentru a-l înțelege și anexa în operă, artistul caută să nu-l coloreze din capul locului cu un sens, să-i dea un semn.

Acest adevăr, pe care îl cunosc bine artiștii, rămîne necunoscut teoreticienilor și de aici acea nedumire și surpriză că, perfect înarmați teoretic, artiștii alunecă mereu spre un material lipsit de însemne, neutru și amorf asemenea vieții, dar foarte elocvent în clipa interpretării lui.

Teoria acționează întotdeauna înainte sau ulterior investigației, nu e niciodată contemporană cu călătoria, cu creația. Ar fi extrem de interesant ca, lăsînd deoparte probleme devenite inactuale, să discutăm o dată sistematic ce este cu această stihie a faptelor « fără semn », spre a ști cum se răstoarnă ele în operă, cum obțin ele semn, la ce surprize ne conduc.

Ideologie și cunoaștere

Arta nu e reductibilă — decît printr-un artificiu mintal — la ideologia ei; altfel spus, ideologia răspicat afirmată o marchează cu semnele caducității, făcînd-o vulnerabilă sub specie temporală. Pesimismul schopenhauerian identificat ca ideologie, în anume poeme de Eminescu a dat pretext polemicii în legătură cu filosofia poetului încă din epocă. Chiar și azi, anume restrîngerii de interpretare ridică bariere în calea acestei zone a creației eminesciene, salvîndu-l pe poet acolo unde nu e dabil, în sfera strict majoră a artei sale.

Cosmogonia poetului este și ea datată. Cineva, din perspectiva zilei de azi, și-ar putea exprima regretul pentru faptul că Eminescu, oprindu-se la teoria Kant-Laplace, n-a avut puterea de a anticipa o cosmogonie mai avansată, valabilă — la ritmul actual al transformărilor — măcar pentru un sfert de oră. Filosoful, ideologul, omul de știință vor fi totdeauna nemulțumiți de felul cum transpare în opera de artă filosofia, ideologia, demersul științific, acestea toate prezentîndu-se cel mai adesea incongruente cu substanța operei date, în cel mai bun caz sub forma unor vulgarizări precare. Arta cuvîntului, singura care lucrează și cu concepte formulate discursiv, n-are pînă la urmă puțința de a reproduce *tale quale* filosofia, ideologia, decît cu prețul de a se denatura pe sine, denaturînd obiectul pe care este geloasă, dacă ar fi cumva geloasă Ideologia. Dar ea îl implică, ea nu i se poate sustrage, ea trebuie să-l implice conștient. De ce ?

E greu de spus de ce, cînd lucrul se petrece fatal. Fiind creatorul unui cosmos, în măsura în care acesta trebuie să implice o ideologie, artistul, printr-o anume fatalitate, devine el însuși tratabil ca ideolog. Fără ca opera să fie direct ratașabilă unei filosofii — nu există opere literare idealiste, materialiste, solipsiste ș.a.m.d., ci doar opere literare — literatura, creîndu-și un cosmos propriu, implică filosofia ca atitudine existențială, de la nivelul imaginii pînă la nivelul de atitudine al autorului. Literatura implică filosofia ca dramă, ca dramă a cunoașterii, a'tfel spus, intrată în fuziune cu literatura filosofia, se « literaturizează », capătă la rîndu-i un caracter românesc, dramatic, liric, denaturîndu-se și schimbîndu-și funcția. Nu știu dacă noua funcție nu e cumva la antipod fiindcă, întîlnind praxisul literar, filosofia e pusă în situația care îi repugnă, de a rezolva practic ceva, de a da seama nu de general — cum o face în chip exclusiv, ci de particular, de particularul imaginii. Ea e obligată să dea seama de un Destin și de o Ființă, cînd ea se joacă cu Destinul sau Lumea și Ființa. În *Hippias Minor*, de Platon, care e de fapt un roman, ne va interesa, dacă-l privim literar, nu statutul ontologic al minciunii sau adevărului, ci dialogul dintre Hippias și Socrate, dialectica vie a confruntării dintre cei doi, drama dialogică a cunoașterii cu termenul ei final: cine are dreptate? Platon procedează « artistic », abil, dialogul este de fapt un apolog al incertitudinii, e dificil — ne spune filosoful — să faci distincția dintre minciună și adevăr, cei doi parteneri isprăvind prin a rămîne într-un raport de contradicție:

HIPPIAS: Nu pot fi de acord cu tine, Socrate.

SOCRATE: Nici eu, Hippias.

Întreaga problemă din acest dialog — în propoziția mea, desigur — e o cheie pentru literatură și pentru raporturile acesteia cu ideologia, cu filosofia în genere.

Dacă dialogului platonician i-am adăuga partitura psihologică, plus câteva accidente epice, particularizante, am avea drama, romanul cunoașterii. Nu ne-ar mai interesa desigur conceptele, ci mișcarea personajilor, viața ca atare. Dar am ajunge astfel la mizeria filosofiei, silită să eșueze în viață, în arșița existenței. Și viața ar trebui să confirme sau să infirme propoziția teoretică, isprăvind prin a fi un apolog sau o diatribă împotriva incertitudinii. Accentul s-ar deplasa de la general la particular, nu ne-ar mai captiva cunoașterea în sine ci atitudinea existențială, *cunoașterea fierbinte*, impactul unei conștiințe anume cu Ideea sau cu Destinul. Ce-ar mai rămâne din filosofie? Cu mult mai puțin. Și cu mult mai mult.

Artistul e fatal un cugetător pe cont propriu, un instrument de cugetare în imagini al epocii sale, un beneficiar sau o victimă filosofică a epocii care îl formează. Când e o victimă îl deplîngem, acuzăm epoca sau îl acuzăm pe artist, care n-ar fi găsit în sine resurse pentru a frînge chingile filosofiei, ale unei anume filosofii. Pledăm atunci, implicit, pentru o autonomie filosofică a artistului, fiindcă invocînd durabilul din opera sa, invocăm o anume libertate față de orice ancorare. Dar de fapt abia acolo se află filosofia adevărată, în statutul liber al conștiinței de a respinge nu ancorările ci prejudecățile, orice prejudecăți legate de actul în sine al cunoașterii. Rîvnim de fapt pentru artist o dramă vie a cunoașterii, pe care acesta s-o exprime pilduitor pentru noi toți. Ne interesează, altfel spus, autenticitatea gândirii lui, exprimată în rezultatul valid al operei, iar atunci cînd rezultatul pare invalid, descojîm opera de tot ceea ce o datează — manierism ideologic, estetic, tehnic, pentru a ajunge la miezul ei viu, salvîndu-l la limită. Cerem deci artei să fie artă, fără nici o contaminare, respingem confuziile între regnuri care duc la tot atîtea confuzii pentru operă. Respingem în artă pseudofilosofia, așa cum în rigoarea unul argument filosofic, respingem metafora, alegoria, simbolul, discursul literar. În genere, respingem speciile care stau sub semnul lui pseudo.

Dar arta și ideologia? Raportul antinomic e fals. Raportul de subordonare a primei față de ultima e deasemenea fals, atîta vreme cît concepem filosofia ca atitudine existențială. O singură chestiune îl poate pune pe artist în situația de a opta: care atitudine existențială îi asigură un demers artistic fertil? Atitudinile sau filosofiele închise față de existență se constituie vizibil în frîne pentru cunoaștere, în chingi. Acestea postulează rezultatul cunoașterii, obligîndu-l pe artist să producă cîmpul după un rezultat dat. El figurează probleme rezolvate, iar rezolvările nu-i aparțin. El e un epigon al gândirii altcuiva, chiar cînd acel altcineva se află instalat în propria sa conștiință. El nu mai poate nutri ambiția de a crea un cosmos, ci doar de a copia — nu realitatea exterioară, nu lumea sa lăuntrică, ci niște concepte sau clișee despre sine sau despre lume. Relația de incertitudine dintre eu și lume dispare, se instalează o armonie confortabilă în care distincția dintre adevăr și minciună se anulează nu ca în *Hippias Minor* ci ca într-un *Paradis sui generis*, unde orice dramă fie a existenței, fie a cunoașterii se exclude. Cu aceasta n-ar fi de acord nici Socrate, nici Hippias, care ar repeta-o într-o altă chele:

HIPPIAS: Nu pot fi de acord cu tine, Socrate.

SOCRATE: Nicl eu, Hippias.

La care artistul ar adăuga, intervenind:

ARTISTUL: Nicl eu. Optez pentru o filosofie deschisă.

ISTORIA
ESTE CEA
CINTEA CAR
TEA UNIEI
NATURAL

V A S I L E P Â R V A N

I n s c r i p Ț i i

Pentru a avea o concepție optimistă asupra lumii și vieții, e de nevoie un suflet puternic. Numai un mare entuziasmat poate crede în existența unei legi universale etice, mai presus de urîțeniile morale evidente și, aparent, precum-pănitoare, ale vieții.

Renunțare la glorie și mărire, resignare deplină întru măsura puterilor noastre adevărate, mîngîiere cu visul supraomenesc al eternității, dar nu pentru a ne crede pe noi ca oameni eterni, ci numai pentru a ne îndrepta mereu gîndurile noastre și a ne hotărî faptele noastre după gîndul vecinicii : iată taina vieții senine.

Ca un copac milenar e de dreaptă și statornică ființa noastră în fața primejdiei și cerul senin și marea liniștită nu sînt mai mărețe în potolirea lor ca omul deplin liber prin dreptate, iubire și, jertfă.

Biruința e floarea care crește numai în țara jertfei pînă la moarte, acolo unde toate sufletele se topesc în unul singur,

care luptă, în cavalerism, fidelitate, unitate și implacabilitate față de sine și de ideal, pînă la moartea trupească a întregii ființe colective care s-a unificat întru el. Biruința nu e a unui om, căci nu s-a născut încă omul care să poată supune în luptă dreaptă, singur, pe semenii lui: martir solitar, da, răscum-părător singur, prin pătimire și moarte, a unei întregi umanități, desigur; dar biruitor prin luptă activă, niciodată. Biruința e a celor mulți.

Nu biruința e frumoasă, nu biruința e sublimă, ci drumul pînă la dînsa.

Problemele de formă se nasc totdeauna atunci cînd ideile sînt puține și slabe, cînd omul se simte epigon al altor vremuri superioare, cînd atitudinea lui în fața lumii și vieții e luată din cărți și tradiții, iar nu din propriul suflet luptător.

Noi muritorii sîntem mari, nu pentru găsirea unui gînd într-o zi de noroc, ci pentru urmărirea într-o mie de zile, și cu, și fără noroc, a gîndului unic, care stă la temelia oricărei vieți creatoare. Și sufletul nostru se multiplică prin fiecare gînd de-o zi pe care-l prindem în zborul lui spre neant și îl fixăm, ca pe o piatră de monument, în opera noastră unică, în gîndul nostru unic. Ci fiecare din noi, într-o singură zi, cu un singur

gînd, e mai slab, mai sărac, mai neputincios în cele eterne ale vieții, decît plugarul simplu, decît cărătorul de poveri în porturi, a căror viață e clădită pe legătura dintre toate zilele vieții lor într-o singură datorie, a muncii.

Ca lumina zilei, care, inundînd lumea, o face văzută și-i leagă între ele părțile toropite în întineric și izolare, așa geniul creator iluminează viața și o face simțită, legînd între ele clipele răzlețe ale ei. Ca și lumina zilei, geniul e claritate și armonie, care planează asupra a ce există dinainte, pătrunzîndu-l pînă în adîncuri, nu meșteșugită strîmbare a vieții, ca să fie altfel de cum este ea îndeobște. Și în tăcută contemplare geniul modelează tot mai adevărat și deplin chipul ce se vede al lumii.

Neamurile migrează, dar culturile rămîn.

Tot ce e gînd singuratic, chin tainic, pătimire a omului desfăcut de semenii lui, nu poate interesa pe nimeni.

Tăria de caracter — singura noblețe adevărată în lumea muritorilor — e o floare rară. Iar fără ea toată învățătura de pe lume, tot talentul creator, e un simplu amuzament egoist. Cînd semenii tăi te urcă în vîrfurile piramidei sociale, trebuie să arzi tot sufletul tău pentru a rămîne acolo: nu pentru tine, că tu

ești un om, trecător, dar pentru oameni, pentru idealul lor, pe care tu nu trebuie să-l lași să decadă, pentru sublimul pe care trebuie să-l faci să înflorească în inima contemporanilor tăi, chiar de ar fi să-l crești cu tot sîngele vieții tale pe care numai o dată o ai.

Cei cari sînt vrednici să trăiască nu-ș așa de îngrijiți de mîntuirea lor, nu se apără de ceea ce trebuie suportat, nu fug de ceea ce trebuie combătut.

Continua comparație a soartei ome-nești cu nesfîrșitul Cosmosului e cel mai bun ajutor împotriva prea marei bucurii ori prea marei întristări de lucrurile pămîntești.

Munca e ritmul vieții. Ea dă, ca și libertatea, tărie și frumusețe și caracter propriu ființei noastre. Ea aprinde în noi lumina aceea cerească de care se luminează toți cei mai slabi în jurul nostru și cari, recunoscători, înconjură, cu iubirea lor, lumina mai puternică a suflului nostru. Iar multa muncă a milioanelor de lucrători harnici luminează omenirea ca soarele în amiază. Și ritmului etern în care se poartă lumile infinite în Cosmos îi stă, în mărginirea lui, cu vrednicie alături, ritmul veșnic în care umanitatea își trece sîrguința ei luminoasă de la veac la veac și de la mileniu la mileniu.

Cu fruntea plecată ca-ntr-un templu

De câte ori, din zona sudică a mării, unde se află întinderile de nisip însozite, porneam spre miază-noapte și, lăsînd în urmă Constanța iar apoi un sat cu ciudatul nume Tariverde, ajungeam la Istria, fiorul pe care îl încercam, căutînd să-mi închipui ce va fi fost pe acolo, acum mai bine de două mii de ani, nu îl întrecea pe acela ce-mi străbătea ființa la gîndul că, într-o vreme necrezut de apropiată, toate acele pietre, evocînd o veche și pierdută civilizație, fuseseră atinse de privirea și mîinile lui Vasile Pârvan.

Dar ajunge un fior, oricît de adînc, spre a te încumeta să scrii despre un asemenea om?

Cîndva — într-o vreme de la care n-au trecut mai mult de trei decenii, dar care acum îmi apare patriarhală, pentru că, pe atunci, Dobrogea își păstra vechiul chip, încărcîndu-ți îmbrăcămintea și obrazul, pentru fiecare kilometru străbătut, cu un kilogram de praf — ajungînd la Ulmetum, și aflînd de la paznicul cetății că în tinerețe, lucrase la săpături sub conducerea lui Pârvan, l-am năpădit cu un potop de întrebări, despre cum era și cum vorbea cu oamenii, despre ce făcea în fiecă oră a zilei, cum mînca și unde dormea, întrebîndu-l și iar întrebîndu-l, ca un arheolog care, mistuit de curiozitate, ar da la o parte pămîntul de pe o lespede în stare să-i dezvăluie unul din secretele trecutului.

Dar ajunge o asemenea curiozitate, chiar mistuitoare, spre a îndrăzni să scrii despre un om ca Vasile Pârvan?

Mă îndoiesc că ar putea ajunge, cum nu cred că ajunge nici faptul că, în București, de câte ori îi întâlneam pe enigmaticii profesori — așa mi se părea mie, cel puțin — Ion Nistor sau Radu Vulpe, mă uitam la ei, nevenindu-mi să cred că au avut privilegiul de a-i fi studenți. Ei, istorici foarte învățați, ei puteau vorbi despre Pârvan, dar eu nu am căderea să scriu un singur rînd despre acest om, intrat în legendă de pe cînd era încă în viață, și care și-a trăit viața atît de auster, închis în geometria disciplinei sale, ca între zidurile unei cetăți, ca într-un turn foarte înalt, un turn ce nu are, la nivelul pămîntului, la nivelul muritorilor de rînd, nici cea mai mică ușă. Prin întreaga formulă a existenței sale, Pârvan e inabordabil profanilor, chiar celor ce au citit « Getica » din scoartă în scoartă, cum am făcut-o cîndva și eu, cu smerenie.

Dacă totuși îmi las condeiul pe hîrtie, nu e pentru a încerca să-i fac, oricît de stîngaci, portretul, pentru a da despre el o idee, oricît de vagă, celor ce nu știu cine a fost, ci pentru a mă mărturisi pe mine însumi. Fiindcă, de pe cînd eram foarte tînăr, în multe nepriceput dar însetat de existențe exemplare, ființa mea lăuntrică mult a avut a face cu Pârvan, cu legenda lui, cu lumina incoruptibilă pe care a răspîndit-o, încît, adeseori, ca despre cîțiva alții, al căror nume îl rostesc cu fruntea plecată ca într-un templu, m-am întrebat: — Ce m-aș fi făcut fără el? El mi-a dovedit, cînd tare aveam nevoie de asemenea dovezi, cînd poate m-aș fi rătăcit fără ele, că poți fi cărturar român, trăind la porțile Orientului, fără nici un compromis, pururi înveștmîntat în toga demnității.

Eminescu și Bălcescu, cei care, în ceasuri de restriște, îmi întăreau cugetul, aparțineau unui secol trecut și s-ar fi putut, îmi spuneam cu spaimă, ca felul lor de a fi să nu se mai potrivească timpului în care trăiam. Vremea oamenilor mistuiți de o mare credință trecuse. Venise aceea în care trăiam, a marilor afaceri și a marii imoralități de după primul război mondial, cînd cei bogați, puternici și inculți își închipuiau că pot înjosi totul, cînd de cîteva ori pe zi îmi era dat să aud, și chiar să citesc, că intelectualii români sînt niște lichele, că sînt lipsiți de caracter, că pot fi cumpărați de oricine, oricînd și pe nimic.

Ce s-ar fi ales de sufletul meu, dacă n-aș fi putut să-i pun în față, dăltuită în cea mai pură marmoră, cu neputință să fie murdărită de tot noroiul din lume, efigia lui Vasile Pârvan?

Nu toți oamenii de pe pămînt pot preciza, cu știința astronomilor, care e locul soarelui în univers, dar chiar cel mai umil dintre ei poate adora o lumină fără de care i-ar fi fost tare frig și ar fi orbecăit în întuneric.

L'EROE

Il prestigio e il culto che Pârvan si acquistò in un tempo piuttosto breve, da parte dei giovani intellettuali, furono tali da sembrare ad alcuni addirittura incomprensibili.

Se ci penso bene, fra le cause di una simile religiosità, quella decisiva mi sembra la seguente: Pârvan si è rivelato ai giovani come l'espressione più perfetta di una idealità collettiva. I grandi uomini non sono in genere esemplari. Non si possono prendere quale esempio per le nostre proprie aspirazioni. Il genio, il caso stanno a base della loro gloria. E queste cose non si possono imitare. Ne deriva l'indifferenza per l'uomo come tale e l'idea della fatalità delle grandi personalità. Il Sg. Iorga ha allontanato in genere dalle sue preoccupazioni quasi tutti i suoi allievi. Chi altro avrebbe potuto ricavare un esempio dalla sua straordinaria opera che sembra esser l'effetto esclusivo di una forza intellettuale unica? Pârvan invece aveva un cervello normale in un'anima eroica. L'opera sua ci si presenta quale frutto della collaborazione fra un intelletto sfruttato in tutte le sue possibilità, una volontà indestruttibile e una vita tragica; quindi tutte quelle componenti umane in cui si rispecchiano, ampliate, le nostre stesse condizioni. Pârvan non aveva l'aria di far stupire per qualche sua dote personale. La sua vita sembra essere tutto uno sforzo di vincere la materia, di toccare le ultime possibilità dello spirito, di risolvere il problema della vita. Nel Pârvan la gioventù vide espressa la propria idealità e se non toccò a chiunque di diventare un Pârvan, ognuno vede invece in lui un esempio, ossia una forma che potrebbe raggiungere se volesse accettare le stesse rinunce. Insomma, la vita di Pârvan produce ottimismo e fiducia nelle facoltà normali dello spirito, mentre nei confronti del Sg. Iorga l'emulazione si rivela senza speranze.

Impressionante nel Pârvan è la sua eroica volontà di lavoro senza che egli ne possieda pure la capacità. Per il Sg. Iorga, cervello fenomenale, il lavoro è riposo dello spirito, grazia, forma minima di sforzo. Per Pârvan il lavoro è ascesi,

trionfo su una condizione fisica precaria, lotta accanita per raggiungere una meta, filosofia della vita, Di qui anche la sua influenza. Egli rappresenta un'esortazione per alcuni, un simbolo per gli altri, vicino all'animo di ognuno, a cui si rivela come immagine esemplare delle proprie possibilità.

Vasile Pârvan è un ambizioso, ma non un vanitoso. Egli non ricollega alcuna soddisfazione agli elementi della sua opera. L'anima sua è tutta tesa verso l'oggetto finale. Pari al medico che non si congratula per il successo delle singole operazioni, mirando solo alla gioia di salvare una vita, così egli non conosce la vanità della professione, bensì l'ardore dell'uomo che persegue un ideale. La nostra intellettualità è antiscientifica. Pârvan le ha restituito il culto per la scienza, presentandogliela come uno strumento per la meditazione. I Pensieri sul mondo e sulla vita dei greco-romani del Ponto Sinistro ne sono un esempio.

In ultima analisi, il pensiero di Pârvan si riduce ad una forma lucida del suo temperamento etnico. Spirito sano, da contadino, egli possiede con una coscienza più alta l'idea del tragico umano nell'universo ed un rispetto della coscienza umana da cui deriva il suo culto per il ricordo. Solo questo esiste al mondo: quello che si può ricordare. Il monumento, l'iscrizione sono vita umana. Rianimarle, significa crearsi il sentimento consolante della permanenza del pensiero a dispetto della morte. Tutta l'attività di Pârvan sembra convergere verso questa meta: risuscitar le pietre, commemorare i morti, gettare dei ponti verso il nulla. Egli non studia i documenti con criteri angustamente professionali. Domanda se stesso usando criteri psicologici, che adopera in seguito nel realizzare una ricostruzione umana, la sua audacia è poco comune. Con criteri preistorici egli si propone di evocare un popolo. Persuaso dei vincoli che uniscono l'anima alla terra, egli chiama la psicologia e l'etnografia in una ricerca che punti in primo luogo sulla vita. In mezzo ai suoi monumenti il nostro scienziato si ritrova in una continuità etnica. L'intuizione più ardita va collaborando con il metodo più rigoroso.

Se nella scienza è preoccupato di salvare dalla morte quanto più vita, similmente nell'attività più letteraria Pârvan imposta lo stesso problema del pensiero. Questa sua opera è tutta commemorazione, sia che sta evocando l'animo degli antichi autoctoni della pianura danubiana, sia che va ricordando gli eroi morti nella guerra o i colleghi universitari deceduti.

Questa idea della permanenza attraverso il ricordo, esasperata da un profondo dolore, trasforma Pârvan in un uomo dai criteri poscemi. Egli non pregia la vita come tale, per paura della morte. Vuol vivere, ma la vita è commemorazione, e coloro che tacquero non vengono ricordati. La vita non lo accontenta come vita in se, ma come mezzo di edificazione di un monumento. Non vuole sprecarla. Si uccide per potersene servire e sulla soglia della morte si ritrova contento di sapere che non perirà del tutto. Tale ambizione amara non è segno di vanità, bensì la prova di una straordinaria profondità dell'anima, sconvolta in noi tutti dallo stesso problema, ma con accenti più miti secondo la qualità spirituale di ognuno. "Per colui che sente la vita come una fatica o per il cristiano che la considera una tentazione o un castigo, la morte potrebbe essere addirittura un beneficio; per colui che si inebria in mezzo alle vacuità quotidiane, gradevoli o sgradevoli che siano, la morte può essere un'interruzione, perfino dolorosa, delle sue grette occupazioni, divenute simpatiche, per una lunga consuetudine. Ma per colui che ha preso la vita nel suo più profondo significato, che ha voluto trasformarla per mezzo dei suoi pensieri in un raggio di eternità, la morte è sia uno sconfinato dolore, sia una tremenda assurdità: è la tragedia di Alessandro che moriva a 33 anni nel Babilone, perchè aveva osato di vivere la vita così intensamente come solo agli dei viene concesso, — oppure l'impossibilità logica, da cui Platone talse l'immortalità dell'anima. L'anima umana

che ha toccato una volta le cose eterne rivendica per se l'immortalità, eppure, se non ci può credere, si spezza in un gigantesco inno funereo per il tramonto degli dei. Non basta tutto il dolore del mondo a compiangere un'anima che non proverà mai più il brivido dell'armonia del mondo.

La convinzione che Vasile Pârvan fosse un attore se la fabbricarono coloro che misconobbero la vita e l'opera sua, lasciandosi ingannare dall'aspetto stilizzato, da maschera, del suo volto espressivo. Due occhi di una profondità sconvolgente ed ironica, le gote sporgenti da mongolo, severe, ferme, un rictus protestante nell'angolo della bocca, sprezzante, eroico ed ingenuo insieme. Questa rigidità del volto è la forma indifferente di una grande padronanza di se. Pârvan era un grande emotivo, atto a subire segrete tempeste interiori. La passione dello studio, il dolore di fronte alla morte rivestono in lui la solennità impersonale dell'inno. Nessun cedimento, nessuna confidenza. Uso agli slanci profondi e freddi, disdegna il sentimentalismo o la giovialità. Non ama gli inetti ed esige a tutti di fare quello che lui stesso può fare. Ritiene amici soltanto i suoi collaboratori.

Con la morte di Vasile Pârvan il nostro paese ha perso una delle più insigne personalità che abbia mai prodotto. Rimane soprattutto privo di un'alta espressione dell'energia e della profondità interiore autoctona (questo paese che ha generalmente prodotto sfolgoranti ingegni, soggetti però all'indolenza del loro temperamento orientale) proprio nell'attimo in cui, delusa dai troppi cervelli brillanti, avvertiva il bisogno di un'anima grande.

(Universul literar, XLIV, 26, p. 414)

În limba italiană de
ANDREIA ROMAN

TUDOR VIANU

VASILE PÂRVAN

and the tragical outlook on existence

HUMAN CULTURE

... Being called upon to make a statement on the object of human culture, Vasile Pârvan sets it in "the enhancement of the personal rhythm through its identification with a cosmic rhythm". This result can only be reached by man through an uninterrupted spiritualization of his being. Taking up a distinction which in fact goes back to Aristotle, Pârvan presents the spirit to us as movement, something opposed to matter, which is seen as inertia. Through gradual spiritual dynamization, we cancel the powers of death contained in our materiality and we come to share the eternal life of the universe. The true purpose of life is a permanent "struggle against death". Therefore man's morality should be focussed upon activity at all costs, as a perpetually creative endeavour. In a negative form, this ethics of work acknowledges that "Any negligence, any weakness, any protraction, any doubt spells cowardliness, each instance of non-struggle spells non-creation, desertion from human dignity. People who do not support life in themselves as well as in their fellow beings are apostates and they poison society, betray life and favour death". History effectively displays such diligence and its result is embodied in human culture. "The evolution of the human spirit is the history of the rhythm of creative life. Human culture is rhythm, solidified in deeds". In order to substantiate this facet of Pârvan's thinking, one should need ample quotations...

... "Classical antiquity was strictly 'selfish' and 'aristocratic'" — Pârvan wrote in his study devoted to Marcus Aurelius; Plato himself had made discriminations — humiliating for the human race —, among its various members, for Plato himself was a hero: heroes of the thought — like those of deeds — are prone to be cruel and scornful in relation to the broad mass of their "fellow" beings...

... Pârvan propounds Marcus Aurelius' Meditations as a dependable guide for modern man. One is to find in them moderation for the inclination to overrate oneself, peace to compensate for the unrest which, — through the parallel as well as opposed thought of our integration with the harmony of the world, — the idea of perennity sows in the

hearts of mortals. Such are the conclusions of the study devoted to Marcus Aurelius as well as of some later meditations, for instance that dedicated to the historian and theologian Constantin Iericeanu, Pârvan's own predecessor in the Romanian Academy: "The permanent comparison between human fate and the infinity of the Universe — as he puts it — is the best help against any exaggerated feeling of joy or of exaggerated sadness at the state of human affairs" . . .

. . . What was the pedagogical attitude of the professor who having acknowledged man's solitude in the world, the charm of getting oneself free from earthbound matters and of rising up to the dynamism of the pure spirit, had embraced an ideal of life absolutely opposed to surrender before the challenge of difficulty, the slightest sign of weakness or tediousness being tantamount to a betrayal of the spiritually active mission of our being? What discipline did the professor try to inculcate upon his pupils, he who had learnt that for all the tenseness required from us by the cosmic precept, no reward is within reach; he who hardly accepted to rely even on the comfortable illusion of the next world; he who, after all, believed that strivings and sufferings are the only price to pay for the most valuable of our endeavours? From the most pessimistic reflections on man's fate in the world, Pârvan extracted the imperative of a supremely active solicitation. Lofty and noble moral feelings caused Pârvan to grant everything to life, while for himself he forbore expecting anything. This attitude was the capital virtue of Pârvan's pedagogy.

National specificity

. . . It is towards such higher zones, towards the most general-human condition of spirituality that Pârvan tended to guide his disciples. Two consequences result from it: first of all it is not the express intensification of the ethnographic interest in the youth rushing to gather around the lights of the University that can form the object of pedagogical influence. The ethnographic element is the expression of our limits in time and space, and it is going to influence culture, even without somebody's express interference. Moreover, the ethnographic element is to colour in its specific tones all the creation of national culture, in an ineluctable way and in a degree commensurate with its aspiration towards the generic forms of spirituality.

"By extending and deepening our culture as simple human beings, like any other, by becoming as spiritualized as possible in our capacity of citizens of the world, the national sub-conscious specificity within us — inevitably colouring any superior creation in art, philosophy or science, because of the instinctive preoccupation with intelligence in any new inspiration — has a much vaster arena for manifestation, both intensive and extensive".

While elaborating the national specificity through the very means of our general human elevation, it would be entirely wrong to attempt establishing among us the specific forms of foreign cultures, all the more so of a single one. It is not from these forms but from the capital ideas of foreign cultures that our souls will draw their sustenance, namely from the greatest possible number of ideas, belonging to the most varied range of cultures: "It is not the superior culture of one nation, but the culture of as many nations as possible that can interest us", Pârvan recommends. "It is only in this way that we can kill the cheap mimicry of forms, that we can compel people to think, to take a personal, original stand". Initially linked through love, through the enthusiastic emulation between professor and disciples, inspired by the belief in man's spiritual mission, proposing the selection of superior souls, and the spiritualization of the national organism, Pârvan's pedagogy has pronounced the word which our times most needed.

Translated by ANDREI BANTAȘ

Pârvan, astăzi

Despre Vasile Pârvan, despre scurta și frământata lui existență, despre contribuția sa la dezvoltarea culturii românești, despre pasiunea lui arzătoare pentru trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat al poporului nostru, despre sentimentul răspunderii față de această cultură și față de acest popor, despre poziția lui în cadrul filozofiei contemporane a istoriei, s-au scris relativ multe studii. Multe dintre ele chiar bune. Îmi place să amintesc cu acest prilej ultima și cea mai importantă operă de integrare a tuturor acestor aspecte ale vieții și operei lui Vasile Pârvan în problematica generală a culturii și istoriografiei românești, și anume, monografia bogată, bine documentată, plină de simpatie pentru omul și istoricul Pârvan, pe care o datorăm lui Al. Zub. Autorul rîndurilor de față a încercat el însuși — exact acum douăzeci de ani — să supună unei analize critice rezultatele cele mai însemnate obținute de Vasile Pârvan istoricul și arheologul și, în egală măsură, să supună unei analize necesare procesul devenirii sale ca gânditor.

De aceea socot că este mai util în clipa de față să considerăm cunoscute o bună parte din aspectele atât de variate și de bogate ale activității lui Vasile Pârvan stărîind, mai mult poate decît s-a făcut pînă acum, asupra unor « permanențe » în gîndirea și activitatea acestui mare întemeietor de școală, a cărui scurtă și strălucită apariție în cîmpul activității științifice românești — viața lui s-a curmat brusc la numai 45 de ani —, a constituit un exemplu și un imbold pentru o întreagă generație de tineri cercetători, generație din care s-au ridicat, între cele două războaie și după 23 August 1944, numeroși savanți și învățați de prestigiu.

Prezența vie a lui Pârvan istoricul este — pentru toți cei ce pășesc, astăzi încă, pe urmele lui —, un subiect fecund de meditație. Ne vine în minte, pornind de aici, titlul unei lucrări a lui Benedetto Croce asupra lui Hegel: « Cio che e vivo cio che e morto nella filosofia di Hegel », — în care distincția era operativă. Am nuanța, firește, astfel, o aplicație făcută — prin parafrază — la opera și gîndirea lui Pârvan, a cărei durabilitate, în pofida cîtorva laturi caduce, se vedește în puterea și dăinuirea ei constructivă. În acest spirit, o primă întrebare poate fi aceea de a ști să prețuim — cu reculul deceniilor care s-au scurs —, substanța decantată, inestimabilă, a moștenirii pe care ne-a lăsat-o. Și, mai înainte de orice, studiile cu privire la istoria veche a poporului român, dedicate precumpănitor zestrei de cultură și istorie geto-dace, care constituie, în esență, miezul teoretic al operei sale majore *Getica*, apărută în 1926. Rar sinteză istorică să genereze mai multe idei, să promoveze mai ample cercetări, să impună culturii românești un mai mare respect pentru capacitatea de muncă și puterea de sinteză, de care a dat dovadă în această lucrare Vasile Pârvan.

Considerată din punctul de vedere al orizontului pe care l-a deschis și din punct de vedere al lucrărilor și cercetărilor pe care le-a generat, sinteza istorică realizată de Vasile Pârvan și-a îndeplinit misiunea, pe care autorul însuși a voit să i-o dea. În condițiile informației și pregătirii sale de istoric și arheolog, Vasile Pârvan a lăsat posterității, prin această înfăptuire, un adevărat monument deschizător de drumuri pentru gândirea noastră istorică.

Chiar asumînd, cu luciditate, condiția obiectivă după care, la timpul ei, *Getica* a fost, totuși, concepută de autorul ei de pe pozițiile unei cugetări idealiste? Punerea problemei este legitimă, și rămîne valabilă, de altminteri, pentru întreaga operă a lui Vasile Pârvan; ei va trebui să-i dăm un răspuns pe măsura locului ocupat de autor și de lucrarea sa în cultura românească între cele două războaie mondiale. Anticipăm deocamdată răspunsul pentru *Getica*. El este afirmativ, nu numai pentru că, odată cu lărgirea considerabilă a orizontului istoriei vechi a patriei noastre, *Getica* a contribuit la o înțelegere mai adîncă și mai justă totodată a acestui trecut, dar fiindcă, aducînd pe primul plan al istoriei noastre vechi elementul autohton, cu toate consecințele pe care el le implică, Vasile Pârvan a avut, în ciuda propriilor sale afirmații teoretice, o intuiție justă a raportului dintre elementele majore și minore ale complexului istoric din spațiul carpato-dunărean. Această în ciuda faptului că rolul cimerienilor, spre a da un exemplu, așa cum l-a văzut el, nu rezistă unei revizuirii critice a izvoarelor; că pătrunderea sciților înăuntrul arcului carpatic s-a făcut, în bună parte, pe alte căi decît pe cele indicate de Vasile Pârvan și, în orice caz, printr-o largă mișcare de învăluire de la nord și la apus; că așa zisa influență italică de la sfîrșitul mileniului al II-lea și la începutul mileniului I î.e.n., considerată de autor ca un prim semn al viitorului contact dintre romani și daci, nu a avut și nu putea să aibă nici intensitatea, nici semnificația pe care, aprioric, le-o acordă în sinteza sa Vasile Pârvan; aceasta în ciuda faptului că rețeaua contactelor dintre greci și triburile geto-dace nu a avut și nu putea să aibă numai o balanță activă în beneficiul celor dinții și pasivă din partea celor din urmă. Exemplele ar putea fi sporite ca număr, și specialiștii în domeniul arheologiei primului mileniu î.e.n. au și fost obligați, pe măsură ce propriile lor cercetări o împuneau, să reconsidere, într-o lumină nouă, unele elemente de fond sau de formă ale argumentării lui Vasile Pârvan. Importanța efortului de a folosi pe o scară cît mai largă, în scopul unei valorificări constructive, toate elementele istorice și arheologice, cîte puteau fi cuprinse de Vasile Pârvan la data cînd se apropia de sfîrșitul operei și vieții sale, rămîne însă la fel de mare. Aducerea pe primul plan al scenei politice de la Dunărea de jos a elementului dac și a culturii sale, colorată în chip variat și inegal de aportul scit, grec, celt și roman, constituie nu numai o contribuție extrem de importantă, dar și un punct de vedere care rămîne cel al cercetărilor noastre de astăzi. *Getica* a fost prin sugestiile, prin ipotezele, prin concluziile și — lucrul trebuie în chip expres adăugat — chiar prin erorile sale, generatoare de noi lucrări, de noi rezultate și de noi interpretări.

Cu cîțiva ani mai înainte de *Getica* apăruse însă o lucrare zisă de popularizare — de popularizare în sensul că se adresa unui mare public — dar realizat pe temeiul celor mai recente studii arheologice și istorice: *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, (1923). Această lucrare însăși fusese precedată de o seamă de studii parțiale dintre care cel mai însemnat *Gînduri despre lume și viață la greco-romanii din Pontul stîng*, fusese prezentat ca o comunicare la Academia Română, la 21 mai 1919. Acest studiu a fost și rămîne important pentru cele două aspecte, ambele fundamentale, ale viziunii istorice a lui Vasile Pârvan. Și anume, pe de o parte înțelegerea profundă și plină de simpatie a autorului pentru țărănime; în al doilea rînd, pentru precizarea gîndirii lui Vasile Pârvan ca teoretician al filozofiei

istoriei. Dacă, în ceea ce privește acest ultim aspect, marele istoric este tributar — prin forța împrejurărilor —, unor limite existente în marile curente de gândire ale epocii, de pildă cele neo-kantiene, generozitatea deschiderii sale față de problemele acute și specifice ale istoriei noastre naționale — în primul rând sentimentul său față de țărănime — rămîne, dincolo de orice rezerve, exemplară.

Într-adevăr, încă prima sa manifestare publică, *Răspuns la chestionarul privitor la psihologia poporului român*, răspuns dat de Vasile Pârvan în 1900, cînd avea numai optsprezece ani, ne îngăduie să afirmăm că problema țărănească a constituit nu numai unul din subiectele majore ale cercetării sale istorice, dar și una din preocupările sale politice și culturale. Putem numai astfel înțelege atitudinea sa plină de căldură omenească față de răscoalele țărănești din 1907 și, șapte ani mai târziu, în 1914 cînd, de la tribuna celui mai înalt for de știință și cultură a României moderne, el își exprimă o dată mai mult această permanentă simpatie în discursul de recepție la Academia Română: «... jalnica fărîmare a sufletelor de copii din popor în gîndul de a fi veșnic servi, urita slăbire a sufletelor de copii din clasa de sus în gîndul de a fi veșnic stăpîni, lipsa de oameni liberi, conștienți de egalitatea deplină între ei, cu suflet întreg, senin, drept și frumos, — această mare durere a neamului nostru nu i-a fost un chin celui plecat dintre noi ». Reproșul se adresa predecesorului său la Academie, Constantin Erbiceanu, dar e ușor de înțeles că în aceste amare cuvinte, Vasile Pârvan făcea de fapt procesul întregii clase stăpînitoare din România marilor domenii.

Pe această cale aparent ocolită ajungea Vasile Pârvan, pe temeiul unor izvoare istorice și arheologice, la reconstituirea vieții, credințelor și mentalității acelor țărani de la Dunărea de Jos și din Carpați care au fost geto-dacii. Cred că avem dreptul să afirmăm că numai pe această cale, a înțelegerii profunde a problemelor țărănimii noastre, a putut cuprinde Vasile Pârvan în aceste studii complexitatea vieții rurale. Fenomenul, care avea să rețină — în altă lumină și prin prizma altor etaloane valorice, gîndirea lui Blaga — este cuprins de istoric într-o viziune originală și de mare amploare. Nu viziunea satului, ci viziunea țărănimii ca factor determinant la acea dată în etapa geto-dacică de dezvoltare a istoriei noastre evchi.

Una din consecințele cele mai însemnate ale acestei integrări a țărănimii și a viziunii sale despre lume și viață în istoria noastră socială și culturală, a generat un nou și important capitol în cercetarea arheologică modernă. Ceea ce pentru Vasile Pârvan și elevii săi a constituit un filon de cercetare, de o bogăție și varietate rar întîlnite, încă de acum mai bine de o jumătate de veac, a intrat în orizontul cercetărilor arheologice moderne abia în ultimele două decenii. Astăzi, se întîlnește frecvent în tematica congreselor de arheologie și istorie veche tema: *Raportul dintre greco-romani și indigeni*. Introducerea și prioritatea acordată unor astfel de cercetări de arheologii occidentali ai generației noastre, nu a fost ușoară. Prea vechi și prea înrădăcinată erau tradițiile școlii arheologice occidentale pentru care arta greco-romană, viața urbană greco-romană sau chiar meșteșugurile greco-romane constituiau un capitol sacrosanct și bine definit. Începînd cu 1963 — anul în care a avut loc la Paris cel de-al X-lea Congres de arheologie clasică, putem afirma că, pentru prima dată, arheologii clasici introduc în tematica cercetărilor moderne asupra antichității un nou și însemnat capitol, și anume acela al schimbărilor și prefacerilor petrecute în lumea rurală și periferică a spațiului mediteranean, prin studii amănunțite despre ponderea și rolul jucat de țărănimia greco-romană, și chiar de lumea de dincolo de frontierele imperiului, în evoluția strălucitoare a lumii urbane a antichității. Și nu-l, desigur, o întîmplare că acest nou și însemnat capitol al cercetărilor moderne a găsit în persoana unui arheolog român format la școala autohtonă de arheologie, Dinu Adameșteanu, pe unul din cei

mai iluștri promotori ai săi. În Sicilia ca și în Italia meridională, în special în cadrul congreselor anuale de la Tarent închinată artei de cultură și istorie cunoscută sub numele de Magna Graecia, a sporit considerabil atenția acordată factorului indigen, ajuns să-și găsească, în contact cu lumea citadină greco-romană, o formă proprie de expresie. Ceea ce pentru arheologii români apărea drept un lucru evident încă de acum jumătate de veac, pătrundea în sfârșit, cu o sensibilă întârziere, în problematica celor mai recente cercetări arheologice. Poate că nici Vasile Pârvan nu-și dădea seama — în 1900, când foarte, foarte tânăr, răspundea la chestionarul privitor la psihologia poporului român —, care vor fi consecințele acestui fel de a vedea lucrurile în viitoarea dezvoltare a studiilor asupra roului populațiilor indigene în istoria cercetărilor arheologice contemporane.

Aceasta, în ciuda faptului că în concepția filozofico-istorică a lui Vasile Pârvan țărănimea ca masă ar fi jucat un rol oarecum pasiv, mulțimile fiind conduse până la urmă de cei care ar fi reprezentat pe purtătorii lor de cuvânt, cei care, izvorîți din mijlocul acestor mulțimi, au dat lumii tot ce putea fi dat în artă, în știință sau în filozofie.

Un citat va fi în măsură să illustreze mai bine acest aspect: «Astfel raportul istoric nu se poate stabili între personalități și mase, ci între mase și mase de o parte, între genii și genii de alta. Istoria devine atunci nu o naivă demonstrație a unui așa zis «progres», pe care poate milioanele de ani ce vor veni vor putea să-l constate și să-l definească în ascendența lui, ci o privire sintetică peste viața acestei unice ființe, umanitatea, ale cărei forme concrete de vibrare și ritm sînt în devenirea lor organisme complete, cu naștere, creștere, îmbătrînire și moarte — nenumărate în varietatea lor, întocmai cum nenumărate sînt speciile unei familii biologice, în timpul și spațiul geologic. Iar exploziile de energie ale marilor genii vor constitui luminile și culorile specifice de care se inundă epoci și societăți întregi, mai mult ori mai puțin intens, mai mult ori mai puțin îndelungat, pentru ca apoi, încet-încet totuși masele să-și reia aspectul lor quasi-etern, de semi-obscuritate spirituală, de cenușiu banal al vieții» (*Ideii și forme istorice*, p. 73.)

Acest pasaj deosebit de însemnat pentru cunoașterea concepției istorice a lui Vasile Pârvan, a reținut mai mult decît altele atenția elevilor săi. În el, ei citeau cu entuziasm o teorie a cunoașterii considerată pe nedrept ca fiind de «pură» esență hegeliană. Adevărul este însă cu totul altul și el poate fi urmărit pînă la un anumit punct în geneza concepției idealiste a lui Vasile Pârvan.

Autorul rîndurilor de față a încercat, acum două decenii, să urmărească drumul pe care s-a format această concepție. Antinomică devenirii materiale, credea Pârvan, proprie vieții organice și într-atît de lentă încît se apropie — dacă nu chiar capătă caracter — de inerție, devenirea spirituală, adică istorică, imprimîndu-și pecetea asupra formelor de viață ale culturii, generează baza de sosire și de plecare a ideilor ca ferment al pozițiilor viitoare, pe drumul neîntrerupt al istoriei omenirii. Rînd pe rînd aceste două concepte — ideea, ca haină a devenirii istorice generale și cultura, ca formă particulară a specificului național — se împletesc, dînd lui Pârvan iluzia că poate împăca cele două curente, nu odată contradictorii, îmbrățișate de unii istorici apuseni contemporani cu el. Mergînd pe calea lui Herder și Fichte, atunci cînd subliniază aspectele specifice și netrasmisibile ale culturilor naționale, dezvoltate organic din obîșșile tainice unde un neam își pierde urmele în umanitate, și pe aceea a lui Humboldt și Ranke, atunci cînd pune în relief rolul ideilor, transfigurate în concepția sa pînă a nu mai putea fi urmărite în geneza lor transcendențială, Pârvan își sprîlîinea demonstrația teoretică pe un fond eclectic ce nu putea depăși — în contextul mișcării contemporane de idei — nivelul moștenitorilor de atunci ai lui Hume, Kant și Hegel. Am putea spune chiar că,

introducând în domeniul istoriei vechi a patriei noastre numai unele elemente inspirate de la autorul «filozofiei istoriei», fără a le însoți întotdeauna de desfășurarea lor dialectică, gândirea lui V. Pârvan ajungea, nu o dată, să intre în opoziție teoretică cu unele din propriile sale rezultate, adunate în procesul cercetării obiective a documentelor. Spre a da numai un exemplu, amintim că autorul *Geticei*, al cărui merit principal este de a fi pus pe primul plan al istoriei noastre vechi realitatea politică și culturală dacică, trecea pe poziții diametral opuse în *Datoria vieții noastre*, când afirmă că «ideea-mamă» a întregii culturi românești e *ideea romană*. Cultura noastră națională, creatoare, spre deosebire de străvechea civilizație vegetativă, etnografică, daco-romană, populară, începe cu descoperirea Romei». Aceasta în ciuda faptului că același Pârvan în ultimele sale două sinteze — *Getica și Dacia* — mărturisea că «ideea mamă» — așa cum se impunea ea din propriile cercetări arheologice și istorice — era de fapt contrariul, anume «ideea dacică»!

Din fericire, opera istorică și arheologică a lui Vasile Pârvan își continua drumul său care era de fapt și drumul întregii arheologii românești între cele două războaie mondiale. Așa cum afirmam puțin mai sus, opera sa aducea o contribuție esențială la cunoașterea unuia din cele mai însemnate capitoare ale istoriei vechi a poporului nostru. Mai mult încă: Vasile Pârvan a avut unele intuiții, insuficient documentate la vremea sa, dar care și-au căpătat după moartea sa deplina lor confirmare. Putem cita din acest punct de vedere două exemple elocvente: astfel, o scurtă notiță intitulată *Dacii la Troia*, apărută în revista «*Orpheus*» din 1926, anticipa o seamă de realități arheologice verificate în ultimele două decenii. Astfel se știe astăzi că după prăbușirea Troiei «homerice» (Troia VI b), a urmat o nouă fază (Troia VII) caracterizată printr-o ceramică «barbară» ale cărei origini sînt astăzi urmărite datorită cercetării așa ziselor «cîmpuri de urne funerare». Această nouă realitate arheologică ilustrează o întreagă mișcare de triburi care, prin succesiunea și presiunea lor în bazinul Dunării de mijloc, au ajuns prin șocuri succesive să determine schimbări nu numai la Troia dar și în Asia Mică, pînă în îndepărtatul Egipt. Ceramica specifică acestui nivel arheologic este aceea descoperită la Babadag. Arheologii pot astăzi deci să facă, pe temelul unor documente precise, legătura între această mare mișcare de triburi pe care Vasile Pârvan o întrevădea în cele zece pagini ale articolului său. Era prima din seria unor ipoteze, la vremea aceea simple intuiții, verificate după lungi și minuțioase cercetări de-abia în vremurile noastre. Un al doilea exemplu la fel de elocvent îl constituie componenta celtică a civilizației dacice. Nu o dată i s-a făcut lui Pârvan reproșul de a fi subliniat în chip excesiv rolul jucat de acești celți în cristalizarea definitivă a civilizației dacice. Descoperirile de la Ciumești-Baia-Mare, care au ilustrat în chip definitiv strălucirea aportului celtic în valea Someșului, ca și recente cercetări sistematice asupra evoluției monedei dacice dovedesc totuși că dreptatea era de partea lui Vasile Pârvan..

Exemple s-ar mai putea aduce în continuare. Cred însă că chiar și acestea două ne permit să afirmăm, o dată mai mult, însemnătatea contribuției lui Vasile Pârvan. Studiile și lucrările sale au lărgit considerabil cunoașterea acestui trecut, în ciuda și pe deasupra propriilor sale afirmații contradictorii despre caracterul relativ al acestei cunoașteri; spiritul său de organizare a dat științei istorice românești o puternică echipă de cercetători, formată la universitate, la muzeu, la academie sau la Școala Română din Roma. Faptul de a fi pus pe primul plan al atenției istoricilor noștri istoria și cultura populației dace autohtone, pregătind astfel calea spre singura înțelegere justă și complexă a acestui factor atît de important

în trecutul țării noastre, toate aceste lumini depășesc cu mult umbrele, adeseori izvorite din marea singurătate a vieții sale.

N-ar fi drept, pe de altă parte — și cu aceasta aș încheia rîndurile de față închinat operei și moștenirii culturale a lui Vasile Pârvan — dacă am uita să subliniem valoarea literară a unora din paginile sale. Publicate în două volume: *Memoriale* și *Idei și forme istorice*, aceste pagini reprezintă în egală măsură o profesiune de credință și un plan de lucru. Stilul în care au fost scrise dă acestor gânduri o frumusețe, rînd pe rînd, gravă și avîntată, ce merge de la căldura reținută din discursul său de recepție la Academia Română — *În memoriam Constantini Erbiceanu* — la formele melodice și solemne din « cîntecul de jale » și din « cîntecul de biruință » în amintirea camarazilor căzuți în război — *Rosalia* — sau din *Închinare împăratului Traian la XVIII veacuri de la moarte* — *Parentalia*. Sînt pagini demne de a figura în orice antologie. Ele impresionează ca o melopee aproape în egală măsură pe cititor, cum fără îndoială și mai mult decît atît, au impresionat auditoriul căruia îi erau adresate. La capătul a doi ani de chinuitoare așteptare la care l-a obligat intrarea României în primul război mondial și dezastrul unei armate nepregătite pentru încăierarea sa cu forțe mult superioare, Vasile Pârvan avea să-și ia însă activitatea cu doliul în suflet. Războiul, luptele ucigătoare, pierderea miilor de tineri din satele și orașele țării noastre, toate acestea vor imprima caracterului său, reținut și sobru de la natură, o notă severă și aspră. *Gîndurile despre lume și viață la greco-romanii din Pontul stîng* sînt în primul rînd propriile sale gînduri despre tragicul existenței umane. *Anaxandros*, dialog platonian scris în tonul grav pe care îl atinge conștiința umană în fața « neputinței » omului de a comunica semenilor bucuriile puține și tristețile sale nesfîrșite, prezintă unul din aspectele care au impresionat cel mai mult pe acei care l-au cunoscut pe Vasile Pârvan mai îndeaproape: sentimentul său de singurătate.

« Datoria vieții noastre » — spre a împrumuta titlul primei sale lecții la deschiderea cursului de istorie veche a noii universități din Cluj-Napoca — cerea însă reluarea unei activități cu atît mai necesară cu cît, după unirea provinciilor de peste munți cu România vechiului regat, sarcinile care stăteau în fața arheologiei românești deveniseră, de la o zi la alta, fără tranziție, cel puțin îndoite. Fără a întrerupe activitatea începută înainte de război, fără a înceta să tipărească studiul și lucrări mai ample de valorificare a rezultatelor obținute — amintim studiile de caracter sintetic cu privire la începuturile vieții romane la gurile Dunării —, Vasile Pârvan își îndreaptă, în acești ani, atenția înspre centrul vieții poporului dac de-o parte și de alta a Carpaților meridionali. Începea astfel, în 1923, o febrilă activitate de teren și o adunare a tuturor izvoarelor antice cu ajutorul cărora, în mai puțin de trei ani, va ajunge la marea sinteză a vieții sale: *Getica*, publicată în 1926.

Și, în sfîrșit, ar fi nedrept să uităm acel mesaj de înaltă valoare etică, mesaj care a devenit, în condițiile construirii socialismului în țara noastră, mesajul întregii noastre vieți, și anume imnul închinat de Vasile Pârvan muncii.

« Să muncim în libertate, să creăm în libertate, e să cîntăm vieții cel mai frumos imn pe care l-ar putea sufletul nostru cuprinde în adîncurile lui. Munca e ritmul vieții. Ea dă ca și libertatea tărie și frumusețe și caracter propriu ființei noastre. Ea aprinde în noi lumina aceea cerească de care se luminează toți cei mai slabi în jurul nostru și care, recunoscători, înconjură cu iubirea lor lumina mai puternică a sufletului nostru. Iar de multa muncă a milioanelor de lucrători harnici, luminează omenirea ca soarele în amiază. Și ritmul etern în care poartă luminile înfinite în cosmos îi stă, în mîrginirea lui, cu vrednicie alături, ritmul veșnic în care umanitatea își trece sîrguința ei luminoasă de la veac la veac și de la mileniu la mileniu » (*Memoriale*, p. 78).

ALEXANDRU BALACI

Fondatorul

În domeniul culturii, Vasile Pârvan a demonstrat o profundă înțelegere a finalității sale. El considera istoria, în primul rând, o sumă armonică a operelor de cultură și civilizație pe care le-a creat umanitatea de-a lungul dramaticului său itinerariu care străbate marile spații temporale, însemnate cu vestigiile artelor.

În lucrarea sa *Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane* (publicată în 1918), strălucitul istoric se ridică împotriva acelor care caută să limiteze cultura la arii determinate etnic sau geografic, subliniind necesitatea fluxului de concepții și forme. Acordând culturii o importanță covârșitoare asupra celorlalți factori care generează evoluția umanității în mers progresiv, Vasile Pârvan nu abandona lecția uriașă a istoriei, puterea exemplificatoare a trecutului. Solidaritatea umană pe care a preconizat-o totdeauna, se manifesta pentru Pârvan îndeosebi în sistemul culturii și el considera că intelectualii au colaborat totdeauna pentru mântuirea operelor creației spirituale, pentru salvarea demnității umane.

Pentru Vasile Pârvan, cultura se dovedea a fi cea mai dinamică forță a umanității în continua ei înaintare. Limitele idealismului său înfășurau într-o aură fluidă concepțiile științifice ale luptei de clasă ca motor al istoriei, arheologia sa luminând numai patrimoniul operelor de civilizație pe care omenirea, prin valurile succesive ale generațiilor, și le transmite ca torțe nicideată stinse, într-un neîntrerupt flux spiritual. Într-o excepțională prelegere din 1920 la Universitatea din Cluj, intitulată emblematic *Datoria vieții noastre*, Pârvan teoretiza înscrierea culturii românești în circuitul universal al valorilor. El ajungea la concluzia clară că nici o cultură nu își ajunge și putea să propună, ca un profund act de devoțiune intelectuală, asimilarea în mod creator a tot ceea ce există de preț în spiritualitatea umanistă a întregii lumi, precum și transmiterea, pe orice meridian, a mesajelor creațiilor culturii românești. El considera că oamenii care se află în slujba nobilă a culturii sînt generații « delicate » profesioniști de creatori, este absolut nocivă. Creatorii operelor de cultură nu trebuie să evadeze din viața socială ci, dimpotrivă, să-și pună în slujba corăspîndi, prin orice mijloace, esențele patrimoniului său spiritual.

Pe curba evolutivă a scurtului său arc existențial, Vasile Pârvan a ridicat albele momente ale justificării existenței sale și a unei astfel de concepții despre fenomenul cultural. Un asemenea moment, în afara nemuritoarelor pagini ale scriitorului, un far iluminant al ideilor încărcate de frumos și de adevăr ale lui Vasile Pâr-

van, a fost Accademia di Romania, Școala română (Scuola romana) din Roma. Instituția organizată pentru perfecționarea tinerilor arheologi și istorici români, a devenit curînd un centru activ de la care iradiiau valorile spiritualității românești pentru înscrierea lor în înțelegerea universală.

Am încercat de multe ori să definesc semnificația funcționării Accademiei di Romania, originile și tradiția create și afirmate de-a lungul a cincizeci și cinci de ani de la înființarea sa.

La Roma, oraș al istoriei și al culturii universale, funcționează patruzeci de asemenea instituții academice, superioare, aparținînd statelor cu o înaintată cultură. Am avut totdeauna în Roma, oraș auster, oraș grav, senzația prezenței lui Vasile Pârvan, transmisă nouă indirect prin magnificul portret al paginelor rembrandtești ale *Istoriei literaturii* lui George Călinescu, el însuși locuitor al Romei și strălucit elev al Școlii Române. Am fost totdeauna izbit, sub semnul polar al lui Vasile Pârvan, de acea caracteristică unică a Romei, de a îngemăna în prisma sa poliedrică destinul a trei milenii de istorie, amalgamarea în mari creuzete, a frumuseții alternante a erelor, a înscrierii semnelor civilizațiilor în perenitatea marmurelor. Ca și cultura, orașul emblematic, Roma, nu se poate determina exclusiv etnic, el neputînd aparține unui singur popor. Și mai ales nu se poate uita că în centrul mirific al Romei se înalță Columna, imensul cilindru marmurean al lui Traian, perfectul semn al eternității Romei și al latinității poporului român.

Un asemenea înalt simbol a orientat voința nestrămutată a istoricului înzestrat și cu magică aptitudine a creatorului de artă, de a îndepărta vâlurile și piedicile, pentru a se apropia de izvoarele pure ale originilor, atunci cînd a activat, cu o extraordinară tenacitate pentru înființarea Școlii române. Crearea unei asemenea instituții de perfecționare a cunoștințelor și de transmitere a valorilor culturale românești, într-un centru universal cum este Roma, îl preocupase pe Vasile Pârvan încă din 1914, cînd ajunsese să discute cu ministrul Italiei la București, E. Fanciotti, problemele fundamentale ale organizării. Izbucnirea primului război mondial a întîrziat întemeierea pînă în anul 1920, cînd Nicolae Iorga avea să propună, în calitate sa de deputat, un proiect de lege pentru înființarea a două academii — institute superioare românești de perfecționare —, una la Paris și alta la Roma, cu finalitatea studierii arheologiei, istoriei, filologiei și artelor plastice. În octombrie 1920, proiectul de lege este votat și se numesc totodată și cei doi directori, la Paris — Nicolae Iorga, iar la Roma Vasile — Pârvan. În felul acesta, La scuola romana di Roma se alătură unor vechi instituții similare ca Accademia di Francia, Institutul istoric german, Academia Spaniolă, Americană, Britanică, Belică și altele.

Școala română din Roma a început să funcționeze la 1 noiembrie 1922. În 1924 a luat ființă Biblioteca Școlii, important centru de documentare și informare în domeniile arheologiei și al istoriei raporturilor italo-române și sud-est europene. Începînd cu anul 1923, apare prima dintre cele două importante publicații ale Școlii, *Ephemeris Dacoromana* în care, în limba italiană, erau publicate cele mai valoroase studii ale membrilor Școlii, strălucite licențiate al universităților românești reușiți la concursul pentru desăvîșirea lor științifică în capitala Italiei. Din 1925 apare anual și cea de a doua, masivă publicație a Școlii, *Diplamatorium italicum*, cuprinzînd rezultatul cercetărilor de arhivă ale tinerilor studioși în Italia, documente inedite din istoria românilor și a relațiilor dintre români și italieni de-a lungul veacurilor. Cele două periodice pot să fie considerate o adevărată mîndrie a științelor umaniste românești și au fost primite în mod extrem de favorabil în cercurile savanților de pretutindeni. Sub semnul grav, al unei înalte responsabilități, al savantului Vasile Pârvan, personalitate excepțională a culturii românești, au activat și s-au afirmat pe plan internațional, tineri cercetători, oameni de artă și cultură care au contribuit pozitiv

la spațierea cunoașterii istoriei și culturii poporului român. Un credincios prieten al lui Vasile Pârvan în Italia și al culturii românești a fost Giuseppe Lugli, marele topograf al Romei antice, iar dintre membrii Școlii (Soci) care studiau aci cîte doi ani, pregătindu-se doctoratul, publicîndu-și rezultatul cercetărilor și studiile în primul rînd în periodicele Școlii, pot fi amintiți Gheorghe Mateescu cu studiile sale despre traci, Alexandru Marcu cu *Reflexe de istorie română la scriitorii italieni din secolele XIV-XV*, Paul Nicorescu, care a scris un studiu exhaustiv despre *Monumentul Scipionilor*, Ștefan Bezdechi, Claudiu Isopescu, Al. Busuioceanu; *Vechi pictori italieni*, Grigore Florescu, *Studiu despre Cetatea Avicia*, Radu Vulpe—*Preistoria Dalmației*, George Călinescu, *Misionari catolici în Moldova*, Constantin Daicoviciu, Gheorghe Ștefan, D.M. Pippidi, V. Vătășanu, Emil Condurachi, M. Berza, N. Lascu, V. Dumitrescu, arhitectul Horia Teodoru, artiștii plastici Zoe Băicoianu, Mac Constantinescu, Eugen Drăgușescu și mulți alții. Simpla înseriere a acestor nume, de mult ilustre, constituie o dovadă temeinică despre contribuția importantă pe care Școala Română din Roma a avut-o la crearea și răspîndirea culturii românești în Italia sau oriunde în lume.

Iar astăzi, moștenitoarea unor asemenea splendide tradiții, Accademia di Romania din Roma, a cărei activitate se desfășoară în incinta magnificei construcții a lui Petru Antonescu, în centrul artistic al Romei, Valle Giulia, are drept scop fundamental de a propaga cultura contemporană a României socialiste.

Cînd, în urmă cu cinci ani, s-a sărbătorit aniversarea a cincizeci de ani de la întemeierea prestigioasei instituții românești din capitala Italiei, numeroase au fost omagiile aduse de reprezentanții culturii și științei din țară și din străinătate, întemeietorului Școlii, marelui istoric Vasile Pârvan. În ceea ce ne privește, vom păstra pentru totdeauna amintirea unei nopți de lumină, în care, în aula Accademiei di Romania, vibranta sensibilitate a poetului Nichita Stănescu, la un ceas tîrziu, a conturat din sunetele magice ale pianului, o temă atît de profundă în muzicalitatea ei solemnă, pentru acela al cărui spirit tutelar a prezidat zorile unui izvor de cultură într-o țară cu care România are atîtea strînse legături — una dintre albele coloane ale acestui Templu al prieteniei, bazat pe afinitățile de cultură și de sînge care leagă poporul român de cel italian, de aproape două mii de ani, va rămîne Vasile Pârvan.

O prezență tutelară

Eram în ultimul an al liceului Sava din București, în preajma examenului de bacalaureat. O seamă de colegi ne-am propus să audiem prelegerile pe care profesorul Vasile Pârvan le ținea la Universitate în fața unui public numeros format bineînțeles din studenți, dar și din foarte mulți oameni din afara Facultății, doriți să se instruiască, așa că sala în care se țineau prelegerile era întotdeauna neîncăpătoare, încât se sta și în picioare sau pe coridorul care ducea spre sală.

Pe profesorul Vasile Pârvan, acest strălucit reprezentant al culturii românești, aveam să-l ascult conferențiind atât la Paris cât și la Roma, în fața unui auditoriu select și doct, demonstrând cu sobrietatea care-l caracteriza, prezența vechilor civilizații pe teritoriul Daciei și începutul vieții romane la gurile Dunării.

Unde, personal, am simțit puternica sa prezență, a fost mai cu seamă în cadrul Școlii Române din Roma a cărui inițiativă de înființare și organizare îi aparținea în totalitate. Dispariția timpurie a Magistrului (1927), în plină vigoare de creație, a survenit înainte de a vedea realizată « Accademia di Romania » în cadrul minunat din Valle Giulia.

Vasile Pârvan a fost dintru început secundat de un distins intelectual, profesorul și mai târziu Academicianul Giuseppe Lugli, singurul mare specialist în domeniu arheologic din regiunea Latium. Profesorul Lugli a condus și înlesnit în numele lui Pârvan, membrilor Școalei române, seria de cercetări arheologice în perimetrul Romei și al regiunilor limitrofe. Nu am apucat să văd fostul local de pe via Emilio del Cavaliere. În 1932, data sosirii mele la Roma, membrii Școalei române erau deja instalați în noua construcție.

În imediată vecinătate a Grădinii Pincio, se întinde Valle Giulia plină de soare, de cipreși, de flori și de palate printre care Villa Papei Giulio, construcție caracteristică Renașterii italiene, în care se află instalat astăzi Muzeul Etrusc, apoi Muzeul de Artă Modernă, Academia Italiană de arhitectură, Academia engleză, austriacă, belgiană și altele care s-au construit după ultimul război. Acestea erau vecinătățile în 1932, când a apărut Palatul Accademiei di Romania, opera arhitectului Prof. Petre Antonescu. Construcția Palatului a durat trei ani și a fost realizată pe o suprafață de circa 5200 mp. puși la dispoziția de Statul Italian, Banca Națională a României finanțând construcția.

Fațada principală care dă spre Valle Giulia se compune dintr-o colonadă impunătoare, corespunzătoare la parter unei săli de conferințe, iar la cele două nivele

superioare, unei săli de bibliotecă amplă atît prin dimensiuni cît și prin elegantul său confort. Medalioanele efigiilor lui Traian și Decebal sculptate în travertin flanchează colonada. De la intrarea principală aflată în partea dinspre Villa Borghese, un portic plin de grație limitează curtea interioară și unește cele două corpuri înaintate ale clădirii. Porticul pare un « Patio » de minăstire franciscană, cu arcade umbroase și covor de verdeață, care nu cunoaște vitregia anotimpului rece, înviorat de sur-surul fîntîinii din mijloc purtînd firicelul de apă ce curge prin gura ironică a faunului lui Paciurea. Totul îmbie la studioasă reculegere.

Timp de doi ani cît durează stagiul roman, membrii școalei, foarte bine cazați cu camere de lucru și ateliere, au obligația de a face studii și cercetări, de a frecventa cursuri și conferințe, de a lua parte la călătorii de studii, majoritatea sub auspiciile Școalei române. Rezultatele studiilor întreprinse de membrii Școalei sunt date la iveală prin cele două publicații: *Ephemeris dacoromana* și *Diplomatarium-Italicum*. Prin raporturile pe care le avea cu celelalte institute de cultură italiene și streine, prin ședințele de « camerate » adevărate schimburi de experiență, Accademia di Romania avea rolul unei adevărate ambasade culturale a țării noastre.

Profesorul Vasile Pârvan murise în 1927, amintirea lui era însă veșnic prezentă, și geniul său organizatoric reușise să imprime prestigiul cuvenit acestui institut de cultură românească.

Cu timpul, echipei de istorici și arheologi i s-au adăugat și arhitecți preocupați de problemele pe care le puneau vechile vestigii aflate pe teritoriul Italiei. Mai târziu, s-au adăugat pe rîstimpul unui stagiu cîte unul sau doi artiști plastici. Rezultatul a fost o expoziție de lucrări de artă plastică și arhitectură (proiecte și studii), deschisă în cadrul noului local, și o altă expoziție deschisă mai târziu la București « Italia văzută de artiști români » — martie 1940.

Cu sentimentul de recunoștință pentru magistrul dispărut, se constituie Asociația academică « Vasile Pârvan » a foștilor membri ai Școalei Române din Roma, sub auspiciile cărei asociații s-a tipărit în 1937 volumul intitulat « Vasile Pârvan, Dacia, civilizațiile străvechi din regiunile Carpato-Danubiene » în traducerea lui Radu Vulpe, după textul original francez inedit. Volumul cuprinde cele cinci prelegeri ținute de Vasile Pârvan în Anglia, la Universitatea din Cambridge. Profesorul Radu Vulpe a fost unul din apropiații elevi și colaboratori ai magistrului.

Școala română din Roma a respectat întocmai voința lui Vasile Pârvan, susținînd prin publicații și conferințe, prin relațiile cu marile institute de cultură și cu personalități proeminente ale lumii culturale, prestigiul unei Româнії moderne și intelectuale în inima Cetății Eterne. Este destul de mare numărul oamenilor de valoare care și-au desăvîrșit studiile în această ctitorie a lui Vasile Pârvan și care astăzi ocupă posturi de răspundere în institutele de cultură răspîndite în multe centre din țara noastră.

Am așternut pe hîrtie aceste succinte evocări, îndemnat de credința omului care a cunoscut binefacerea acestei instituții românești din Roma și a avut fericirea de a se număra printre foștii săi membri.

fi gîndit atunci și la sine? Tot ce se poate, fiindcă în aceeași vreme nota, nu fără amărăciune, că obligațiile didactice îl sustrăgeau excesiv de la studii și că i-a fost rezervată o sarcină de pionier, prea puțin favorabilă unei realizări strict-cărturărești. Alegerea însă fusese făcută demult și ea denotă aceeași vocație pedagogică pe care știa să o laude la celălalt fiu al « blînde și contemplativei Moldove ». De la lungile epistole parenetice către surori și de la corespondența cu prietenii pînă la marile sinteze, opera sa poartă însemnele acestei alegeri. Nevoit la o vîrstă crudă să-și asume răspunderile familiei, meditănd pe alții în timp ce se străduia să-și lărgască propriul orizont de cultură, el s-a supus mereu unei aspre supravegheri de sine, conștient că numai astfel își va putea spori « energia voinței ». L-au întărit în aceste eforturi *Meditațiile* lui Marc Aureliu, îndemnurile lui Fichte spre autodesăvîrșire, obligația timpurie de a îndruma pe alții. Îndemnuri convergente îi veneau, din toate zările artei, prin literatură, muzică, pictură. Un veritabil cod de conduită s-ar putea desprinde din scrisorile tînărului, pline de referințe livrești și mai cu seamă de sfaturi menite a asigura pe de o parte justa cunoaștere de sine, pe de alta raporturi cît mai armonioase cu lumea. Extensia progresivă în plan gnoseologic trebuia să aibă loc paralel cu dezvoltarea conștiinței de neatîrnare morală. Nimeni n-a stăruit mai mult ca el asupra necesității de a forma caractere, personalități capabile să polarizeze, salutar, energiile națiunii. Conferința despre *Unire*, rostită în cadrul unei societăți academice, relevă un suflet vibrant și o conștiință clară, decisă a-și asuma sarcini cu care destinul avea să-l împovăreze peste măsură. « Să ne cunoaștem deplin, adînc, să ne cunoaștem și atunci vom fi una », îndemna Pârvan, convins că unitatea era, pentru români, condiția indispensabilă a integrării în lume. Mai mult, era o condiție a supraviețuirii lor. De aici necesitatea « organizării armonice a forțelor » naționale și îndemnul, de sursă pașoptistă, la resurecție. Scopul? « Ridicarea poporului nostru la nivelul culturii apusene, pe baze naționale ». Însă înainte de a ajunge la realizări spectaculoase pe acest tărîm, el socotea necesar ca « plebea flămîndă și chinuită » să fie restaurată în drepturile ei. A o sustrage apoi influenței nocive a politicianismului, a-i fortifica conștiința de sine, combătînd « scepticismul somnoros și comod », era o sarcină de primă însemnătate. În acest sens, el a schișat un vast program regenerativ, menit să ridice poporul la « înțelegerea rostului său pe lume », rost descifrabil doar în lumina istoriei. « Viața și tăria culturii noastre, insista Pârvan, stă în legăturile ei cu viața trecutului nostru ». Iar acest trecut nu trebuia să rămîna închis în rafturile bibliotecilor, ca un privilegiu al erudiției, ci pus la îndemîna tuturor prin școli, muzee, societăți de cultură, conferințe, albume etc. Un întreg arsenal, menit să inspire, să îndrume, să dinamizeze, stătea la îndemîna factorilor responsabili, spre a întări ideea continuității etnice și a încuraja spiritul creator. Ca și marii săi înaintași din epoca regenerării, el își îndemna contemporanii « să deștepte și să scuture din somn pe cei ce se mai leagă în iluzii », convins că « singura noastră scăpare este idealul național » și că acest ideal avea în cultură un aliat și un instrument dintre cele mai eficace. « Cultura îi va scăpa pe români și cultura numai națională poate fi ». Citîndu-l astfel pe Al. Papiu Ilarian, el se asocia luptei inițiate de N. Iorga pentru apărarea culturii noastre, observînd, în tradiție kogălniceniană, că din cultura străină trebuia să se absoarbă doar « ceea ce ne poate folosi nouă ca element deosebit în cultura lumii și care vrem să formăm o notă originală ». Pentru incomparabilul său activism e semnificativ faptul că, în chiar anul marilor răscoale țărănești, el extrăgea din Fichte un patetic îndemn la acțiune ameliorativă, avînd în vedere tărîmul material și nu mai puțin pe acela al culturii. Căci « statul prezent nu poate fi zidit prin măsuri artificiale, din orice material existent, ci naștunea tre-

buie mai întâi formată și educată în vederea lui ». Acelaș Fichte îl ajutase să observe nevoia unui acord cât mai deplin între gândire și faptă, dat fiind că acest acord putea să asigure gestului creator cea mai înaltă eficiență. Important era ca tineretul să fie îndrumat nu spre un cult excesiv al propriei personalități, ci către o dezvoltare armonioasă în mijlocul societății. Convingerea relativă la primatul social îi fusese întărită mai ales de Marc Aureliu, în legătură cu care scria că « faptele și gândurile noastre n-au altă ființă decât cea care li se crează din legăturile lor cu societatea », căci « omul în sine nu există, ci numai omul social ». Însși solitarii n-ar fi altceva decât purtători impersonali ai unor idealuri. Gândind astfel Pârvan era departe de a se alătura direcției frivole, « violent-optimiste », pe care o sesiza în epocă. El recomanda, dintr-o parte, acea rezervă sceptică și acea discreție pe care le admirase la împăratul-filosof. O concepție elitară, comportând analogii cu aceea profesată de un Carlyle, îi inspiră demersurile postbelice, îndeosebi seducătorul proiect de organizare a Universității Daciei Superioare, ca așezămînt dator să pregătească noile generații de cărturari în vederea unei demne exteriorizări pe plan mondial. Însă timpul ca românii să dea măsura deplină a puterii lor creatoare nu sosisese. « Noi sîntem preoții aspri ai unei religii de purificare », mărturisea istoricul, convins că sacrificii mari se cereau și din partea învățăcelilor săi. « Putînd lucra, egoist-solitar, ca cei mai buni din țările luminate ale Apusului, noi nu vom fi lăsați după noi nimic întreg, nimic armonios, nimic asemănător mării iubiri de gînd care a fost în noi. Căci nu vom putea face nimic complet, ci de abia vom curăți drumul pentru alții ». Un dureros sentiment de neîmplinire, născut din precaritatea condițiilor în care i-a fost dat să activeze, se degajă din corespondența cărturarului. Desigur, în împrejurări normale el ar fi creat mai mult, calitatea operei ar fi sporit, eventual, însă ceea ce înfăptuise deja, într-o existență scurtă, comportă o semnificație aparte și îi conferă un loc însemnat în cultura țării sale. Ca profesor de istorie antică și epigrafie, el a îndrumat serii după serii de studenți, iar celor mai buni le-a dat posibilitatea să se specializeze lucrînd pe șantieri arheologice sau în Muzeul Național. O adevărată școală s-a putut constitui astfel în jurul său, iar Accademia di Romania, fondată de el la Roma, n-a făcut decât să o desăvîrșească, punîndu-i la îndemînă mijloace de asimilare a rezultatelor obținute de specialiștii străini. Ca fondator, alături de N. Iorga și de G.M. Murgoci, al Institutului de studii sud-est europene, s-a străduit să asigure o mai justă plasare a duratei românești în istoria acestui spațiu, iar ca editor al unor publicații de prestigiu a înlesnit un fertil dialog științific. În cîțiva ani, Pârvan a reușit nu numai să se impună ca specialist în arheologie și epigrafie, ci să recomande lumii străine o școală românească în aceste domenii, una dintre cele mai respectate. « Format în stricte metode ale filologiei germane, el și-a apropiat apoi însușirile erudiției franceze: precizia, claritatea, minuțiozitatea analizei, orientate — cum voia Fustel — spre largile orizonturi ale sintezei. Hotărîse să devină în România un maestru al istoriei vechi, dinaitea căruia erudiții din Franța și din Germania să se încline într-o zi. A sacrificat totul acestei nobile ambiții, iar pentru a-și realiza planul a alungat orice ispite pasagere. . . Inflexibil, și-a tras brazda. N-a fost decât ceea ce a vrut să fie: un savant, dar de ce clasă, de ce anvergură ! » Este aprecierea lui J. Carcopino, care a avut prilejul să-l cunoască de aproape, călătorind în România, pe urmele lui Ovidiu, sau admirîndu-l, la Paris, amploarea erudiției, orizontul cultural, sensibilitatea. Cuvinte frumoase, desigur, cuvinte adevărate, însă imaginea cărturarului ar fi deficitară dacă ne-am mărginit la ce spun ele. Pârvan n-a voit doar să se impună ca specialist, ceea ce ar fi putut realiza oarecum lesne, ci să determine o evaluare mai justă a poziției românilor în lume, pe măsura sacrificiilor făcute de-a lungul istoriei, convins,

ca și Xenopol, că « un popor e cu atât mai mare cu cât își înfrige mai adânc rădăcinile în sufletul umanității ». Se întâmplă însă că împrejurări nefaste i-au privat pe români, un timp, de conștiința locului lor real în istorie și că umanitatea însăși nu devine conștientă de adevăratele-i rădăcini decît treptat. De unde nevoia, relevată la vremea lor de Kogălniceanu, Maiorescu, Hasdeu ș.a., de a-i furniza date mai corecte, mai depline asupra contribuției românești la istoria universală. Multă vreme această contribuție a fost prevalent militară și politică. În vatra lor de la Dunărea de Jos, românii s-au opus sistematic, tenace, invaziilor venite dinspre Asia, crușind astfel Europa de multe suferințe. Statul român modern odată creat, independența dobîndită în urma altor sacrificii, venise acum timpul unei afirmări libere pe tărîm cultural. Iar « partea de contribuție la cultura generală a umanității dată de națiunea noastră, înainte de toate de Academia ei, insistă Părvan, trebuie să fie așa de respectabilă, încît ea să justifice în chip strălucit și indiscutabil dreptul nostru la existența națională completă și nestînjinită ». Inițiativele personale nu puteau satisface, evident, această înaltă cerință. Se cuvenea ca statul să-și asume un rost mai activ în direcția amintită, făcînd din Academie și din institutele științifice factori de iradiere peste hotare. Rapoartele întocmite de Părvan cu privire la Școala Română din Roma, la demersurile sale în cadrul Uniunii Academice Internaționale sau al Comitetului Internațional de Științe Istorice arată cît de mult îl preocupă această chestiune și cît de justificate erau acele demersuri. « Adevărata unitate națională nu se va desăvîrși, susținea el, decît atunci cînd România își va fi asigurat și independența spirituală ». De unde efortul său în direcția definirii cît mai exacte a duratei românești. Ca istoric, el a restituit, în bună parte pe baza cercetărilor proprii, un întreg mileniu de cultură carpato-dunăreană și a fixat jaloane de care specialiștii se mai folosesc și astăzi cu profit. Ca profesor, academician și director de instituții științifice, el s-a străduit să asigure continuitatea eforturilor sale, creînd o școală care nu trebuie limitată doar la rostul ei științific. Ca savant de reputație mondială, a participat la organisme și congrese internaționale, făcînd pretutindeni cea mai bună impresie. S-a spus de aceea (nu e o butadă) că, judecînd după autoritatea lui Părvan, ai fi zis că aparține unei mari puteri. Consecvent cu sine, exigent, tenace, el avea sentimentul că participă, cu ostenele incredibile, adesea pîndite de ingraturitudine, la realizarea unor înalte idealuri, visînd o lume deplin armonizată, în care fiecare popor ar avea propria partitură și propriul instrument în ansamblul națiunilor. O astfel de lume cerea noi eforturi din partea poporului său, iar învățatul istoric n-a ezitat să proclame necesitatea lor inexorabilă. Căci « viitorul neamului nostru atîrnă de adîncimea și noutatea culturii » sale, de « spiritualizarea vieții marelui organism politic și cultural creator care e națiunea ». Iar această cultură nu se putea împlini decît adîncind opțiunea făcută, pe un fond local diferențiat și activ, cu milenii în urmă. « Dacia a ales încă de la 1000 a.Chr. lumea Apusului », iar rezultatul a trebuit să fie romanizarea ei, demonstra istoricul, subliniînd faptul că legătura cu acea lume este deopotrivă etnografică și spirituală. În sensul amintitei opțiuni se cuvin prlvite cele mai de seamă demersuri ale sale. Restituînd un întreg mileniu de istorie, marcat sub unghi cultural de villanovienii ajunși pînă în masivul carpatic, de celți și de romani, pe un străvechi fond autohton, el a contribuit la clarificarea unei direcții pe care o considera definitivă, esențială și pe care discipolii săi aveau să o adîncească fructuos. Este o contribuție importantă la cunoașterea de sine a romanității orientale și, implicit, la integrarea ei mai deplină în istoria și cultura lumii. O atare contribuție nu-și pierde nicînd actualitatea, justificînd interesul mereu treaz pentru opera pîrvană.

Patria, credință statornică

Fie că descifrează în inscripții lapidare sensurile începuturilor unei istorii inclemente, fie că mîngîie cu pietate memoria precursorilor înalți — de la Traian cîtorul latinității orientale celebrat ca *optimus princeps*, pînă la voievozii apărători ai porților Europei între maiestatea Dunării și cetatea rotitoare a Carpaților — serbind *parentalia*, cultul reverenței față de cei ce întruchipează referințele noastre fundamentale, fie că meditează asupra societății românești a timpului său, biciuind pe «coconași» efemerului, gîndirea lui Părvan e încărcată de gravitate tragică. Sacerdot al rigorii inexorabile din familia lui Bălcescu, predicînd pentru construcțiile duratei cu fraze în care cuvintele ard, judecățile lui au severitatea intransigentă a sentințelor Vechiului Testament.

Istoric, el constată existența neamului în întreaga devenire: de la geneza lui, prin martiriul de secole și eroismul marilor geste, la «creșterea puterii românilor», la rezurecția unui neam care s-a apărut pe același pămînt cu buciume, focuri și viteji binecuvîntați în dorul celor rămași acasă, a unui neam care își adună în sfîrșit laolaltă «puterile lui împărțite».

Pentru că numele unui neam vestește lumii existența lui în univers, acel nume trebuie înălțat de urmași: numele neamului se înalță prin renunțare la veleități mărunte, prin ofrandă adusă interesului național suprem și înfrățire între edificatorii aceleiași opere, pornită din dogoarea iubirii care se aprinde în noi ca atunci cînd «în locuri și între oameni străini, întîlnești «o față și auzi o limbă și vezi un fel de a fi ca acelea ale neamului din care faci tu parte». Avere și viață au valoare numai dacă sunt jertfite pentru triumful gîndului neamului, așa cum a făcut-o de milenii țăranul, în care el admira mindria de neînfrînt a pietrelor care rămîn, tainiță a unei puteri nobile, tezaur al tradiției și datinei străbune, izvor incoruptibil de prosperime. O strălucită etică optimistă, un dor entuziast de frumos, o seriozitate vastă, dorința de a descoperi tainele pentru a le domina, măsură și cuviință inalterabilă își dau întîlnire în acest suflet privilegiat.

Inserîndu-și munca mereu aceeași în tumultul activității celor mulți prin care trăiesc popoarele, intelectualul, mistuit de arderile unui neam întreg, trebuie să fie eminent și prin fermitate de caracter.

Ideea solidarității, naturală pentru acela ce-și făcuse din filosofia lui Marcus Aurelius idealul transpus în actele vieții lui întregi, reclamă «armonia și simetria osteneților» individuale «pentru binele comunității».

În cele din urmă, osteneala este însăși existența, al cărei scop suprem e afirmarea creatoare a vieții. În fața vieții, ființa umană este un luptător: îndepărtarea de pe cîmpul bătăliei, e abdicare de la demnitate, apostazie, pierire.

În meditația lui Părvan, corpul național este conceput cu intransigență desăvîrșită: omul, debitor etern al Cetății, își amplifică aria drepturilor în măsura în care își împlinește datoria lui cea de toată ziua. Rapelurile istoriei și profețiile viitorului sunt în această gîndire fermentul tainic care amplifică iubirea de patrie, devenită vocație de înfinată dăruire.

Conceptul de patrie este începutul și sfîrșitul oricărui proiect uman, finalitate supremă. El l-a investit cu încărcătura grea a unei rigori absolute, sinteză ideală față de care ne măsurăm statura morală și civică.

ȘCOALA PÂRVAN

« Nu stilul, nu preocuparea lui Pârvan sînt de imitat, ele fiind elementele personale unice și nereproductibile; ci forma acțiunii sale, acea religie a construcției, acea înverșunare a gândului ce nu se dă bătut ».

G. CĂLINESCU

Și alții au văzut în Pârvan un model de urmat, fie sub raportul perseverenței studioase, fie al probității profesionale conjugate cu un rar devotament în folosul general. Dar G. Călinescu, ascultîndu-l de la catedră, a intuit, primul, valoarea etică a credinței magistrului în suveranitatea cugetului, forța de iradiere a convingerilor profesate și puse în practică de el însuși astfel încît să se constituie în « școală » a intelectului pentru multe generații.

Porînd de la mărturiile celor ce l-au cunoscut, pare greu să realizăm, la distanță a cinci decenii de la moarte, prin ce miracol — unanim consemnat — făptura plăpîndă răspîndea o imperioasă fascinație spirituală. Prestigiul dobîndit în nici 45 de ani trăiți pînă la capăt e de natură, iarăși, să uimească. Totuși, inițierea treptată pe făgașul textelor lui Pârvan risipește posibila nedumerire. Aparentul paradox se dovedește, în fond, expresia unei caracteristici de structură a ființei hărăzite să îndeplinească, tot timpul, asceza și arderea. Din compensarea lor reciprocă va trage savantul resurse pentru a se ridica deasupra erudiției aride, după cum omul și-a luat tăria ca să înfrunte senin adversitățile trecerii sale printr-o lume condiționată tragic în ce-l privește. Faptul că i-a fi fost dat să bea pînă la fund paharul amar al singurătății s-a convertit, la el, în asumarea misiunii de a întreține cel mai fervent cult al solidarității umane, sublimat în ceremonialul amintirii din *Memoriale*. Îngropat pînă peste cap (chiar la propriu, cum îl arată unele fotografii din timpul campaniilor de săpături arheologice) în căutarea vestigiilor trecutului, cu cît acumula mai riguroase dovezi materiale, cu atît mai înaripat descifra sensuri implicate în devenirea spiritului de-a lungul vremurilor, ca reflex al depărtării de primitivitatea naturală. Așa au fost zămislite lucrările lui fundamentale, *Getica*, *Dacia*, mereu mai actuale (în ciuda diverselor rectificări aduse de investigații ulterioare — lecturi eronate de inscripții, datări pripite), tocmai datorită fiorului inspirat de punerea în valoare a acelor pulsații creatoare ce conferă dreptul intrării în istorie. În felul acesta, istoricul antichității propunea contemporanilor, nu inerte oglinzi ale unor întocmiri pierdute în negura timpurilor, ci desfășurări de suflu vital în stare să-i contamineze formativ.

Frenetica abnegație cu care era absorbit de truda pe șantier ori în arhive, împinsă pînă la ignorarea privațiunilor de tot felul, accentuează noblețea acelei unde de patetism premonitoriu, todeauna prezent în alcătuirea gândurilor sale. Știința lui evită voluntar justificarea unor teze definitive, cu aere de absolută obiectivitate, autodesăvîrșirii lucide, împotriva lenei conformiste și a indiferentismului dizolvant. Pârvan aprindea mințile în jur fiindcă, departe de a vehicula concepte impersonale, predica idealuri. Suit la catedră sau oriunde își găsea asistența statornică, atașată ritualului academic, el producea impresia neștearsă că oficiază, transfigurat, pătruns de gravitatea momentului cînd încerca să își apropie auditoriul într-un efort comun.

oarecum sacru, de a depăși precaritatea existenței, făcând măcar în treacăt, să vibreze eternele coarde ale conștiinței: iubirea, dăruirea de sine, nevoia comunicării dincolo de puținătatea cuvântului, abnegația de a trăi împăcat cu gândul morții, libertatea cucerită printr-o asemenea biruință asupra fatalității, demnitatea purificatoare a durerii, totul conceput ca o apologie a spiritului capabil să lumineze lăuntric în imprevizibilele împrejurări ale vieții, să domolească obscuritățile destinului. Încă de la începutul activității sale, în vreme ce elabora monografia dedicată filozofului-împărat Marc-Aureliu (1909), se destăinuia semnificativ unui prieten: « A nu scrie despre un lucru fiindcă îl cunoști, ci a scrie întrucât crezi în el și îl iubești ». Cu acest precept de care s-a călăuzit până la capăt, Pârvan a introdus în munca intelectuală criteriul devoțiunii, împrumutând unei austerități funciare emoția propriei combustii, fără menajamente. Era inevitabil să facă prozelici !

Conform distincției trasate de el însuși între « istoria empirică », mărginită la succesiunea fenomenelor în funcție de improvizate relații cauză-efect, și « atitudinea istorică » orientată cutezător către o viziune a totalității universale, în spiritul armoniei cosmice, singura în măsură să proiecteze asupra faptelor individuale autentice sa specificitate, rodnică originalitate, germinativă pentru mai târziu — se pot observa două stadii, două straturi de înfruriri venite din partea lui Pârvan. Un strat imediat s-a constituit mimetic. Ar fi fals să se creadă că imitația a fost limitată neapărat la retorica « spiritualizată », lesne descifrabilă în Manifestul Crinului Alb. Comportamente pârvaniene se identifică *tale-qual*e în textura confesiunii inițiatice a lui G. Călinescu din 1928, *Ascensiune*, ca și în nelișițiile provocate, tot pe atunci, lui Tudor Vianu de invazia « spiritului vior » împreună cu constatările din *Criza lirică*. Însă aceiași discipoli ilustrează celălalt strat, de durată, al greșii substanțiale. Pe fondul unui proces de asimilare osmotică a lecției lui Pârvan, multiplu ramificat în cuprinsul culturii noastre moderne, Tudor Vianu s-a lăsat marcat de ilustrul model în acea cutremurare dinaintea zbucimului creației, culminată într-o stare similară de inhibiție, abil tănuită sub masca sobrietății apollinice. La rîndul său, Călinescu l-a continuat, atît în fundamentalele obsesii, cum ar fi dovedirea vechimii noastre și puțința exprimării durabile la scara monumentelor, cît și fervoarea pusă în *Gilceava înțeleptului cu lumea* de a scoate din amorțire opinia publică și a trezi sentimentul *datoriei*, interesul fiecăruia pentru propășirea tuturor. Alte fire au fost trase de Lucian Blaga, mai cu seamă în dramaturgia sa îmbibată de miturile ancestralității noastre prelatine. Deasemeni, de Mircea Eliade, ale cărui strădanii de transgresare a istoriei în spre absolut ar putea primi ca motto deviza lui Pârvan: « Unde nu e viață a spiritului, nu e istorie ». Ar mai fi de luat în seamă I. M. Sadoveanu, cu înclinațiile lui spre sacerdoțiu, ispitit în ascuns să epicizeze pe teme biblice. Pe trunchiul gândirii magistrului au apărut cu vremea și excrescențe parazitare, inevitabile ca și în mecanismele vegetale. Nu-l vom face vinovat, evident, de excesele « thracomanice » ale lui Dan Botta, sancționate, de aliminteri, critic în chiar momentul manifestării lor. Ecouri sublimе răzbat pînă la noi în poezia comemorării revitalizează de Geo Bogza sau în perceperea imnică a trecutului la Ion Alexandru, nu totdeauna ferit de un ton fastidios.

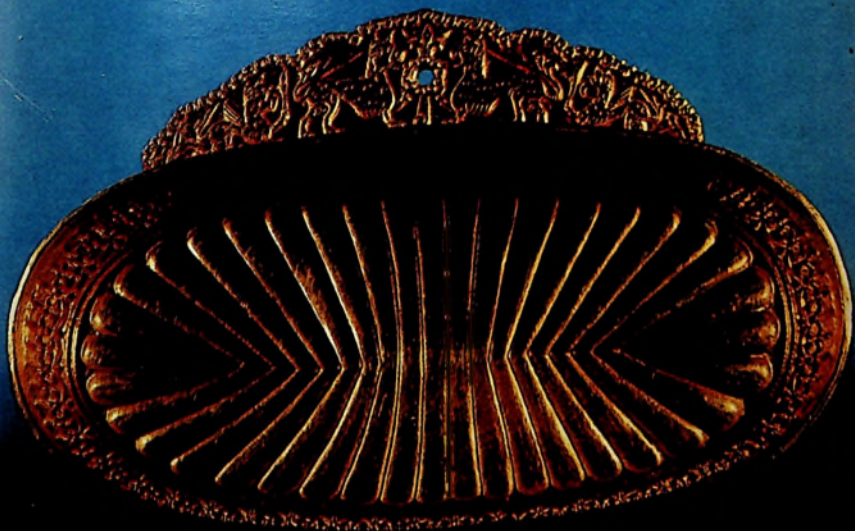
O Insuficientă circulație a textelor lui Pârvan îi grevează momentan moștenirea și dă loc întrebării dacă și în ce direcție va mai prolifera spiritul său. Citit cu ochiul prezentului, pe lîngă darul de a ne zmulge din pozitivismul circumstanțelor cotidiene, istoricul răspunde, surprinzător, multora dintre frămîntările de azi. Parcă ni se adresează nemilloc în pledoaria sa din prelegerea inaugurală, *Datoria vieții noastre*, pentru formarea de caractere și personalități distincte, împotriva uniformizării, promovîndu-i pe entuziaști și înnoitori, care să asigure înaintarea întregii națiuni. Perfect actuale sînt avertismentele contra împrumuturilor precipitate (« mimetismul

ieftin al formelor »), cu reversu /nu mai puțin păgubitor (« conformismul vegetativ-etnografic »), convingerea sa fiind că putem să ne înscriem activ în cultura lumii, printr-un susținut schimb de valori, în virtutea originalității noastre străvechi. Idealismul lui Pârvan își avea suportul într-un remarcabil simț al practicii, tradus în nenumărate inițiative, pedagogice, sociale, chiar politice, demonstrând eficiența potențială a cărturarului, incapabil să suporte anomaliiile unui timp vitreg. În două direcții, indisolubil corelate, își concepea el acțiunea, după cum preciza cu un an înaintea morții : « Mărturisim cu toții același ideal : luminarea națiunii, prin opera cunoașterii de noi înșine, înlăuntru ; glorificarea României, prin lucrări de interes mondial, dincolo de hotarele patriei ».

Cineva a crezut de cuviință să-l immortalizeze ca prototip de roman, angajându-l într-o efemeră intrigă idilică. Mai potrivit pentru el rămîne, desigur, spațiul legendei către care îl proiectează, statuar, flacăra dreaptă, intangibilă, a cugetului său însetat de înălțimi, continuînd din empireul nemuririi, să vorbească posterității : « Desfă-ți dar aripile, suflet al națiunii mele, lovește cu ele puternic și larg aerul lumii de jos și ia-ți ca un vultur zborul în țăriile senine și curate. De acolo ochii tăi vor vedea, încă mai limpede, întreaga icoană a lumii și vieții . . . Și solitudinea calmă a cerului te va reînviața olimpicul ritm constant al eternului, neturburat de moarte, al legilor vecinice după care trăiește înfinitul, din care, ca lumina răsfrîntă în spațiile inter-astrale, se răsfrîng în sufletul nostru ideile, spiritul, viața ».

În neatîrnare, în libertate deplină, ne
simțim cei mai puternici și mai frumoși ;
în neatîrnare sîntem *noi înșine*, deosebiți
de alții, floare nouă printre multele flori
neasemănătoare între ele și care de care
mai frumoase și mai deosebite în această
lume.

V. PÂRVAN



Fructieră de aur

Comori ale pământului românesc în muzeele lumii



Bazin de aur cu apucătoare în formă de cap de taur.

Bazin de aur cu apucătoare în formă de cap de taur. Detaliu



RADU FLORESCU

La Kunsthistorisches Museum din Viena

Tezaurul de la Sînnicolau Mare

Tezaurul de la Sînnicolau Mare, unul dintre cele mai mari de acest fel din perioada de început a feudalismului în întreaga Europă, a stîrnit un deosebit interes încă din momentul cînd a fost public cunoscut. Prin bogăția lui deosebită — cîntărește aproape zece kilograme de aur de foarte bună calitate (majoritatea pieselor au 22 carate, un număr mic 21, o singură piesă are 20,5, una 18 și una 12 carate)—ca și prin bogăția decorativă și ciudățenia motivelor iconografice și decorative care îl împodobeau a stîrnit senzație printre amatori și în rîndurile publicului larg. Aceași uimire însă s-a manifestat și în rîndul oamenilor de știință. În adevăr, în primul rînd caracterul tezaurului — care nu este, cum sînt majoritatea tezaururilor, nici un depozit funerar, nici un tezaur propriu zis, adică o acumulare de valori ascunsă în vremuri de restriște, ci, după toate aparențele, este un depozit de piese prețioase, dar care au un anumit caracter, mai degrabă vase rituale creștine — a stîrnit nedumerire și curiozitate în rîndul specialiștilor. Apoi iconografia și ornamentica tezaurului au devenit obiectul unor asidui cercetări și a unor controverse adesea aprige, în măsura în care motivele atît iconografice cît și decorative puteau fi raportate la zone diferite ale lumii antice și medievale timpurii, dar nu puteau fi identificate precis cu nici un prototip, fie el sasanid sau bizantin, și marcau o îndepărtare de modelele cunoscute, care îndepărtare însăși trebuia să fie explicată. În sfîrșit, lipsa de legătură aparentă între motivele iconografice și cele simbolice sau mai bine zis cele care sigur aveau valoare simbolică dintre motivele decorative, aparținînd unor arii culturale fundamentale diferite, a constituit de asemenea obiectul unei deosebite preocupări, ridicînd atît problema datării, cît și pe aceea a atribuirii tezaurului.

Tezaurul provine dintr-o descoperire întîmplătoare ale cărei condiții sînt suficient de bine cunoscute pentru a putea avea oarecare certitudine cu privire la natura sa, dar nu sînt îndestulătoare din punct de vedere arheologic. Așadar, în 1799, un țaran din Sînnicolau Mare, Neva sau Nera Vuin — numele este evident modificat de transcrierea în germano-austriacă a vremii —, săpînd în curtea casei ca să zidească ceva, a dat peste depozitul de vase de aur la o mică adîncime în pămînt. Cum locul aparținea unui negustor, Nacu, pe care actele arhivei austriece îl califică drept grec, ceea ce vrea să însemne, probabil, ortodox, acesta s-a sesizat de existența tezaurului, dar Vuin îl și vînduse unor negustori. Nacu a comunicat știrea, prin agentul său de la Pesta, autorităților de stat, care au făcut tot posibilul pentru a-l recupera. În felul acesta, încă din 1799, tezaurul a intrat în colecția de anticichități

a curții imperiale. El cuprindea 23 de vase de aur: 7 câni sau ulcioare, dintre care două cu decor figural, o fructieră cu decor zoomorf, două bazine plate cu toartă-cataramă avînd pe fund medalioane cu simbolul crucii și inscripții grecești, două pahare tronconice, două cupe « de tip Nautilus » cu apucătoare în formă de cap de taur, două patere cu medalioane cuprinzînd reprezentarea unui simurg, un riton sau corn ciudat, încă o cupă « Nautilus » cu un cap de taur în chip de apucătoare extrem de sumar stilizat, un pahar globular cu decor floral și medalioane cu simurghi, un bazin plat cu toartă-cataramă și cu medalioane cu simurghi pe fund, un bazin cu toartă-cataramă și un medalion în filigran cuprinzînd înscris simbolul crucii, în sfîrșit, două cupe cu picior, cu baza plată și cu nod pe tijă. Dar dincolo de latura anecdotică care a tulburat multă vreme opinia publică și care s-a reflectat uneori chiar în studiile științifice, tezaurul a suscitat în primul rînd și într-o măsură considerabilă curiozitatea și strădania cercetărilor. Data, factura, atribuirea acestui tezaur au fost tot atîtea întrebări cărora s-a încercat să li se dea răspunsuri mai mult sau mai puțin precise și întemeiate, adesea ajungîndu-se la construirea unor concepte de ordin istorico-arheologic care să poată întemeia, servind drept plan de referință, soluțiile propuse în discuții.

În general, toți cercetătorii au dus discuția plecînd de la puncte de vedere migraționiste. În Europa centrală, între secolele III și X, adică între retragerea Imperiului roman din Dacia și constituirea statului maghiar, a existat o lungă perioadă prea puțin cunoscută, în care singurele informații detaliat circumstanțiate priveau pîtrunderea diferitelor popoare migratoare, germanice sau turce. Așadar, savanții care s-au ocupat de tezaur au plecat de la ipoteza de lucru că acest tezaur trebuie să fi fost produs și să reprezinte un popor migrator sau altul, în raport de acele trăsături specifice care ar putea să fie identificate cu precizie. Acest punct de vedere a fost cu atît mai ferm susținut cu cît arheologia ungară, una dintre cele mai dezvoltate arheologii din întreagă Europa centrală și de sud-est, a adoptat drept criterii de periodizare a acestei lungi perioade lipsite de informații, datele de pîtrundere a diferitelor popoare migratoare în spațiul Dunării mijlocii, vorbind, în consecință, de epoca hunilor, epoca avarilor, epoca maghiarilor etc.

În acest cadru, tezaurul de la Sînnicolau Mare a fost pe rînd atribuit mai întîi popoarelor germanice, apoi avarilor, bulgarilor vestici, cutrugurilor, pecenegilor sau chiar casei regale arpadlene.

Problema atribuției tezaurului se separă în două probleme distincte: pe de o parte problema meșterului, iar pe de alta problema comanditarului, eventual aceasta din urmă putînd fi la rîndul ei discriminată în două aspecte: comanditarul propriu-zis și beneficiarul. Meșterul, după toate aparențele, aparține școlii persane musulmane postsasanide. Evident, această constatare ridică problema modului în care un supus al califului de la Bagdad a putut să ajungă pe malurile Mureșului. Desigur această problemă nu poate fi rezolvată fără ca mai întîi să se încerce dezlegarea întrebării, privind data la care a fost făcut tezaurul. Cu toată diferența de factură dintre unele piese ale tezaurului, evident, nu se poate ignora relativa lui unitate, care exclude diferențe mari de timp între o piesă și alta. Cel mai important element de datare nu este stilul care, așa cum s-a văzut, se înscrie într-o serie relativ bine definită, dar exact într-o etapă mai puțin cunoscută, eventual putînd să umple niște lacune ale cunoașterii de istoria artei pentru această vreme, dar negăsind criterii de datare în paralele apropiate contemporane.

Inscripțiile creștine grecești și proto-bulgare situează în mod aproape necesar acest tezaur în perioada inscripțiilor proto-bulgare, adică între sfîrșitul secolului al VII-lea și mijlocul secolului al IX-lea. Dacă ținem seama de faptul că apropierea cu arta persană musulmană pe care le putem face sînt doar cu monumente de secolul X, ar urma că sîntem îndreptățiți să căutăm mai degrabă în secolul IX data tezaurului decît în cele anterioare. Dar spre această dată ne împing și alte argumente. Astfel, secolul IX este secolul mării dezvoltări a culturii persane de după cucerirea arabă și islamizare, este apogeul dinastiei Abasizilor, perioadă în care califul de Bagdad musulman, deschizînd poarta pentru reprezentările figurale, altfel prohibite de aniconismul religiei lui Mahomed.

Un alt indiciu care ar tinde să localizeze mai tîrziu perioada de creare a tezaurului de la Sinnicolau Mare este și faptul că, tezaur creștin într-o zonă în care există o ierarhie feudală bulgară, el nu putea să apară decît într-o vreme în care propaganda creștină era admisă în rîndul bulgarilor păgîni. Aceasta nu putea să se întîmple decît fie după creștinarea bulgarilor (864 sau 865), fie imediat înaintea acestui eveniment epocal. După creștinare însă, se adoptă ca limbă de cult și de cancelarie limba slavă scrisă în alfabet cirilic. Așa încît, și din acest punct de vedere, prima jumătate a secolului al IX-lea apare drept dată probabilă a tezaurului.

Această primă jumătate a secolului al IX-lea este de altfel marcată și de raporturi semnificative între creștinătate și califatul musulman. Într-adevăr, sub Harun-al-Rașid se face un schimb de ambasade între Imperiul carolingian și califat. Tot în prima jumătate a secolului al IX-lea, sub Teofil, se reconstruiește palatul imperial de la Constantinopol, luându-se drept model palatul califilor de la Bagdad. Toate acestea, ca și nenumărate alte fapte, cum ar fi, de exemplu, disputa dintre calif și împăratul bizantin pentru Leon matematicianul, un învățat al timpului, arată că schimburile și raporturile dintre cele două mari zone în care era împărțită lumea mediteraneeană medievală la îndemână: este vorba de o manifestare artistică caracteristică pentru perioada iconoclastă. Evident, ținând seama de toate cele spuse mai sus, nu poate fi vorba decât de cea de a doua perioadă iconoclastă și, poate, și mai mult, de domnia lui Teofil. În această vreme, după cum se știe, s-a luat din nou măsura scandaloasă pentru iconoduli, de a înlocui imaginile sacre cu imagini profane în biserici și tot acum știm că a fost imitată arhitectura și probabil și decorația palatului califilor din Bagdad în palatul împăraților bizantini. Așadar, dacă acceptăm că această ciudată asociere de reprezentări de origine și concepție diferită nu poate fi atribuită decât acelui straniu fenomen pe care l-a reprezentat iconoclasmul, și o fixăm anume în cea de a doua perioadă iconoclastă, se explică în mare măsură și anumite deformări ale temelor tradiționale persane, care fie că reprezentau o aluzie prea directă la mitologia musulmană, cum ar fi animalul androcefal călărit de un luptător care seamănă, evident, cu calul Borak al profetului și ca atare este modificat — din figura unui tânăr făcînd-se figura unui bătrîn încoronat — fie puteau părea imorale unui creștin, cum este imaginea călărețului pe același animal care ține un arc deasupra capului și care, la origine, este de fapt dansatoarea călare pe un grifon înaripat. În concluzie, autorul tezaurului de la Sinnicolau Mare este un meșter, eventual un atelier condus de un meșter, în care toți participanții aveau aceleași caracteristici și anume: erau veniți din califatul de Bagdad — cu etape poate, în centre bizantine și în Moravia Mare — și păstrau tradiția orfevrăriei persane musulmane, dar lucrau pentru un comanditar creștin și anume ortodox, făcînd parte dintr-o structură ierarhizată politică proto-bulgară. Rămîne deci să precizăm cine este acest jupân bulgar care a comandat tezaurul de la Sinnicolau Mare. Perioada de care ne ocupăm corespunde cu perioada lui Omurtag, adică cu perioada de relativă liniște după marile cuceriri ale lui Krum, perioadă în care Croația, de exemplu, intră în

sfera țaratului bulgar. Din această vreme datează și acele descoperiri cu caracter de enclavă, cum este cimitirul de incinerare cu ceramică de tip Saltovo-Maiak de la Blandiana, din Transilvania. Aceste interesante descoperiri documentează pătrunderea punctiformă a unor elemente bulgare de-a lungul marelui drum al sării care urma valea Mureșului. Că războinicii bulgari care au pătruns în această zonă erau cutruguri sau că erau detașamente trimise din Bulgaria dunăreană, este o problemă pe care stadiul actual al cunoștințelor noastre arheologice nu ne permite să o rezolvăm. Oricum, în această perioadă autoritatea statului bulgar ajunge la întinderea ei maximă și, fără a anexa zonele de la nord de Dunăre, se pare că pătrunde în anumite puncte de interes deosebit economic și strategic. Dacă ipotezele cu privire la structura feudală a primului țarat bulgar sînt corecte, urmează că șefii bulgari stabiliți în aceste zone se bucurau de o autonomie destul de largă, ceea ce ar explica formele provinciale ale inscripției proto-bulgare-grecești de pe bazinul 21. În sprijinul unei asemenea interpretări ar veni și faptul, că în această zonă, ne este atestat, la circa o jumătate de secol mai târziu, de către Anonymus, voievodul Glad, despre care același cronicar spunea că vine de la Vidin și care este un conducător local numărînd printre supușii săi pe cumani. Ipotetic deci, comanditarul tezaurului de la Sînnicolau Mare poate fi considerat un antecesor al lui Glad, cu alte cuvinte un feudal local sub autoritatea țaratului bulgar, conducător al unei formații politice autohtone, în cadrul căreia trăia evident și un grup militar bulgar. Un element la fel de important este, însă, destinatarul tezaurului, al cărui caracter ritual obligă la localizarea lui într-o instituție ecleziastică, Sînnicolau Mare nu ne-a păstrat urme ale unor monumente creștine din această vreme. Descoperirea lor în viitor nu poate fi exclusă aprioric, dar ceea ce este cert este că la Cenad, la 11 kilometri, unde era situată, de altfel, și capitala lui Glad, ne este cunoscută o mănăstire ortodoxă din această vreme. Limba greacă a unora dintre inscripții arată că această mănăstire folosea ca limbă rituală greaca și nu slava, fiind anterioară, evident, conlucrării pe care ne-o descrie Anonymus, ale cărui tradiții se confirmă în mod surprinzător, așa cum se confirmă și cele cu privire la cetatea Biharei, unde tot Anonymus îl localizează pe Monumort, arătînd că sub haina literară și sub licențele pe care eruditul notar și le-a permis, se ascund amintiri trainice, păstrînd informații în general adevărate, chiar dacă o serie de detalii, cum ar fi denumirile sau, eventual,

Textul și
fotografiile color,
de ION MICLEA,
dintr-un album în
pregătire la Editura «Meridiane»

anumite evenimente au fost inventate sau ajustate în raport cu o serie de factori, legați în primul rând de compoziția literară.

Din analiza de pînă acum se desprinde deci o concluzie complexă: la începutul secolului al IX-lea exista pe aceste meleaguri o formație politică destul de puternică, avînd legături pe de o parte cu țaratul bulgar, iar pe de alta cu marele ducat al Moraviei — se poate pune întrebarea dacă nu cumva granița marelui ducat al Moraviei nu se fixa chiar pe cursul Mureșului — ai cărui stăpînitori feudali, creștini, au înțeles să facă donație mănăstirilor ortodoxe de la Cenad (sau poate din împrejurimi) un bogat tezaur din aur, compus din vase rituale, pe care l-au comandat unui artist persan venit pe aceste meleaguri. Dacă luăm în considerare faptul că celelalte tezaururi atribuite proto-bulgarilor, pe baza acelor asemănări stilistice amintite mai sus de către Nicola Mavrodinov, se datează în general în secolul X sau în secolul IX-X, ar trebui să conchidem că atelierul persan care a lucrat tezaurul de la Sînnicolau Mare a continuat și mai tîrziu, producînd, în etapele lui ulterioare, tezaururile de care vorbeam și care nu sînt în mod necesar specifice proto-bulgarilor, ci sînt tezaururi de largă circulație în toată această lume, datorită unei tradiții meșteșugărești localizate undeva în această zonă. Dar în afara faptului că descoperirea tezaurului de la Sînnicolau Mare coroborată cu vestigiile mănăstirii Sfîntului Ioan de la Cenad, vine să confirme informația din Anonymus cu privire la existența unui important centru feudal timpuriu pe aceste meleaguri, ea aduce și prețioase informații cu privire la nivelul vieții feudale de aci, dovedind că avem de-a face cu aceeași stabilitate și cu aceeași putere economică a structurilor sociale ca și, de exemplu, în Imperiul carolingian și că, în egală măsură, raporturile economice din acest imperiu se reflectă în cele din zona Tisa-Mureș. În adevăr, raporturile dintre zone atît de îndepărtate, cum sînt califatul din Bagdad și valea Mureșului, își găsesc pendantul concludent în raporturile dintre Imperiul carolingian și aceeași formație politică și dacă, în bisericele din Apus, din Franța, Italia și de pe valea Rinului, s-au putut găsi prețioase stofe sasanide sau bizantine de inspirație sasanidă, pe valea Mureșului s-a găsit acest tezaur unic în lumea contemporană lui, care vine să dovedească strălucirea civilizației de aci, în aceste vremuri atît de puțin cunoscute din izvoarele literare. Fără însă a căuta paralele atît de îndepărtate, trebuie spus că aceste prețioase vestigii atestă un nivel similar și corespunzător celuiui pe care tot săpături arheologice l-au scos la iveală în statul morav, a cărui civilizație îngropată și uitată începem s-o cunoaștem abia acum și a cărui orfevrărie relevă la analiză interesante legături tocmai cu tezaurul nostru.





Detaliu de pe o cană de aur cu reprezentarea
mitului oriental al vulturului răpind fecioara

◀ Cană de aur cu reprezentarea mitului oriental al
vulturului răpind fecioara

Bazin de aur cu toartă — cataramă. În medalionul
central un simurgh — animal fantastic iranian





CONFLUENȚE

ÎNTRE APUS ȘI RĂSĂRIT

Tradiții umaniste românești pe drumurile Europei

CORNELIU ALBU

Relațiile lui Nicolaus Olahus cu Erasmus din Rotterdam

Nicolaus Olahus (10 ianuarie 1493—17 ianuarie 1568), « os de domn din stirpea Basarabilor », este, după cum precizează Nicolae Iorga, « cel mai mare umanist al regatului în veacul al XVI-lea. . . El nu și-a ascuns originea, ci a iscălit cu hotărîre « OLAHUS » — Românul. Și în cartea sa despre Ungaria, el amintește neamul din care s-a născut, domnii munteni de pe vremuri, din seminția cărora era așa de mîndru că se trage ».¹

Născut la Sibiu, ca strănepot al lui Vlad Dracula (1435—1446), după absolvirea școlii capitulare de la Oradea, a fost, începînd încă din 1510, paj la curtea din Buda, secretar al lui Szakmári György episcop de Pécs, canonic de Pécs, protopop

de Korárom, canonic-lector al școlii capitulare de la Esztergóm, secretar și consilier al regelui Ludovic al II-lea și al reginei Maria, tezaurar de Alba Regală, consilier și ministru al regentei Țărilor de Jos, consilier al regelui Ferdinand I de Habsburg, episcop de Zagreb, cancelar, episcop de Agria, șpan al comitatului Hont, arhiepiscop (mitropolit primat) și regent al Ungariei.

Originea lui românească și înrudită cu lăncu de Hunedoara și Matei Corvin i-au fost recunoscute de toți istoricii țării pe care a servit-o, neprecupețind laudele nici în ce privește evidențierea meritelor lui . . . « Arhiepiscopul de Esztergóm s-a născut la Sibiu dintr-o familie românească »². « Episcopul și, mai târziu, primatul Nicolaus Olahus, care este român, e cel dintîi organizator al învățămîntului primar și superior din Ungaria. Meritele lui în ce privește ridicarea poporului prin înființarea de școli rurale și promovarea învățămîntului superior sînt remarcabile »³. « A fost orator celebru, istoric și teolog cu renume, o glorie a arhiepiscopiei de Esztergóm »⁴. În activitatea lui de cancelar și regent al regatului a luat, de nenumărate ori, în fața regelui Ferdinand, apărarea poporului, « protestînd împotriva asupririlor, a sporirii birurilor, a jafurilor »⁵. « Datorită lui, reședința arhiepiscopală de la Tyrnavia a fost considerată Mica Roma, adică un centru cultural și religios, fapte pentru care poporul slovac trebuie să se gîndească la el cu recunoștință »⁶. « În cele mai grele împrejurări, cînd cei doi regi ai Ungariei se războiau între ei, în vremea năvălirilor turcești și a începuturilor Reformei, Nicolaus Olahus, român din Transilvania, a fost primul conducător al statului »⁷. « Întîia biserică mitropolitană a Ungariei a avut de conducător pe românul Nicolaus Olahus, preainvățat bîrbat în grecești și latinește, provenit dintr-o strălucită familie românească din Transilvania, ca unul care a avut de mamă⁸ pe Marina, sora lui lăncu de Hunedoara, tatăl regelui Matei »⁹. « S-a născut din părinți valahi, după cum însăși numele lui mărturisește, căci pentru noi « Olahus », înseamnă « Valahul »¹⁰. « Iată, a trecut un secol și mai bine de cînd Olahus a fost răpit privirilor noastre. Totuși și astăzi, el trăiește în sufletele noastre ca un incomparabil conducător. De fel, vîrstă al minunatei Transilvanii, născut din părinți valahi, a fost ilustru atît prin obîrșie, cît și prin strălucirea virtuților »¹¹. « Încît este despre neamul teu, așa ne-am încredințat, prin supunerea vrednică de credință a unor credincioși ai noștri, că tu te-ai născut din cei mai bătrîni părinți ai neamului românesc, avînd tată pre Ștefan Olahus, bărbatul cel zdravăn, pre al căruia timp unii din familia ta erau prinți ai Dachiei muntenești »¹².

Din activitatea literară și științifică a lui Nicolaus Olahus au ajuns pînă la noi: un tratat de alchimie, un volum de poezii (*Carmina*), trei lucrări ecleziastice, un volum de corespondențe și șase opere istorice. De la el avem prima afirmare, provenită de la un român, a unității de neam și a origini latine comune a muntenilor, moldovenilor și transilvănenilor. Într-adevăr, de la Nicolaus Olahus, Occidentul a putut afla, încă la 1536, că « moldovenii au aceeași limbă și aceeași religie ca cei din Țara Românească și Transilvania; se deosebesc doar prin îmbrăcăminte. Se țin mai de neam și mai harnici decît cei din Țara Românească. Căii lor sînt neîntrecuți. De mai multe ori s-au luptat cu regele Ungariei, adeseori au purtat război cu regele Poloniei. Se spune că pot să strîngă pînă la patruzeci de mii de oameni înarmați, ba chiar mai mulți. Limba lor, ca și a celorlalți români a fost odinioară romană, ca unii care sînt coloni romani; în vremea noastră, limba lor se deosebește foarte mult de aceea, dar multe din vorbele lor pot fi ușor înțelese de cei care știu latinește »¹³.

Întreaga activitate de cărturar, poet, diplomat, om politic și conducător de stat a lui Nicolaus Olahus se încadrează și este o expresie vie a celui mai progresist mod de gîndire și de comportare în viață, umanismul, fruct al Renașterii.

Din întreaga lui operă literară, numai lucrarea istorică « Hungaria » și corespondența au rezistat dintelui vremii. Din numărul mare de scrisori ce-au existat, ne-au parvenit doar 611, în copii după original, executate de copişti diferiți. Ele au fost cuse într-un dosar de 502 pagini, păstrate, din 1684, în arhiva prinților Eszterházy de la Kismarton, sub titlul generic « PROTOCOLLUM LITTERARUM OLAHINARUM AD DIVERSOS MISSARUM ». În interior, pe prima pagină, titlul lucrării este scris cu mîna: « EPISTOLAE FAMILIARES DE OLAHO AD AMICOS. »¹¹ Cele 611 scrisori au fost redactate în anii 1527—1538. Ele au fost publicate abia în 1875 de episcopul Ipolyi Arnold de la Oradea¹⁵.

Correspondența lui Nicolaus Olahus se încadrează în cunoscutul gen de « epistolae familiares » (scrisori intime), foarte la modă într-o epocă în care ziarul, nici chiar cel de perete, nu fusese încă inventat, iar necesitatea oamenilor de a-și comunica știrile și faptele mai importante lua amploare. Din acest punct de vedere, umanistul nostru nu este un inovator. Dintre precursori să amintim pe Ambrosio Camaladose Traversari (1356—1439), Leonardo Bruni (1369—1444), Poggio Bracciolini (1380—1459), Calconini Cellio (1479—1541), Aeneas Silvio Piccolomini (1505—1564) (viitorul Papa Pius II, 1548—1564) și Erasmus din Rotterdam (1467—1536).

Correspondența era de fapt o metodă de lucru a umanistilor, iar « epistolografia vremii nu s-a putut nici ea sustrage clasicismului. Existau colecții de scrisori aparținînd lui Cicero, Pliniu sau alții. Încă din secolul anterior circulau tratate de specialitate și formulare de scrisori în latinește, a căror cantitate enormă, în bibliotecile occidentale, procură și astăzi uimire »¹⁶.

Din corespondența lui Nicolaus Olahus cu împăratul Carol Quintul, cu papa, regii, principii, cardinalii, cancelarii, cu personalitățile cele mai remarcabile ale epocii, de o valoare excepțională este cea avută cu Erasmus din Rotterdam, în care contemporanii vedeau pe « prințul umanistilor, Inegalabilul, Lumina Lumii, Magister Europae ». Care este geneza și conținutul acestei corespondențe, mărturie a unor relații sincere, foarte apropiate, care îl determinau pe Erasmus, exilat la Freiburg, în Elveția, să mărturisească: nu pot să-ți cer nimic altceva decît să continui a fi Olahus, căci în acest nume sînt cuprinse toate binefacerile prieteniei »¹⁷

După dezastrul de la Mohaci (29 august 1526), însoțindu-și regina, fugară din fața oștilor lui Soleiman Magnificul, consilierul Nicolaus Olahus a pribegit patru ani prin diferite orașe ale Germaniei, poposind, în cele din urmă, la Augsburg, ca unul ce primise din partea lui Ferdinand I (unul din cei doi regi ai Ungariei), să-l reprezinte la dieta de conciliere a Papei cu Luther, convocată de Carol Quintul la sfîrșitul lui august 1530. Cum mătușa împăratului, Margareta de Habsburg, regenta Țărilor de Jos, decedase în acel an, iar sora lui, fosta regină a Ungariei, Maria de Habsburg, își pierduse, la Mohaci, soțul, tronul și țara, monarhiul intenționa s-o numească regentă, ceea ce a și făcut, în 1531. Pentru a fi cunoscută de viitorii ei supuși din Țările de Jos, împăratul i-a cerut lui Erasmus să elaboreze o lucrare în acest sens. Opusculul s-a intitulat « De vidua christiana » și, în afara elogiilor de rigoare, conținea prețioase sfaturi despre cum trebuie să se comporte o tinăregă regină văduvă spre a se bucura de stima posterității.

Redactarea scrisorii de mulțumire către Erasmus a fost încredințată lui Nicolaus Olahus. Faptul acesta, simplu în aparență, va constitui în viața consilierului reginei, o cotitură. Dîndu-și seama de însemnătatea împrejurării, Olahus cere mai întîi unor corespondenți ai exilatului de la Freiburg, să-l recomande ca pe un sincer admirator. Astfel, profesorul Iohannes Brassicanus îi aduce aminte: « eu am salutat cu admirație virtuțile lui Erasmus, nu numai în amfiteatru, cum scrii tu, ci

pretutindeni unde am avut prilejul». Deci, conchide Olahus, «cred că, prieten fiindu-mi, vei ști ce să-i scrii despre mine»¹⁸.

Scrisoarea de grațitudine a fost expediată la Freiburg în ziua de 1 iulie 1530. După ce mulțumește pentru «De vidua christiana» și, îndrumat de regină, stăruie ca Erasmus să răspundă chemării împăratului și să paricepe la desbaterile Dietei din Augsburg pentru a-și expune părerea competentă, în atîtea «chestiuni dubioase de credință», Olahus își pledează cu dibăcie propria lui cauză. «Deși îți sint necunoscut la față — va scrie el lui Erasmus — totuși îmi ești atît de drag și de cunoscut din cărțile tale pe care, citindu-le le țin ore întregi în mînă, încît, cel puțin în această privință, nu mă simt mai prejos de cei care trăiesc zilnic și se bucură de fermecătoarea ta companie. Te rog fierbinte să primești acest omagiu al meu și să mă socotești printre prietenii tăi»¹⁹.

Scrisorii, Olahus i-a adăugat un dar: o lingură și o furculiță, dintr-un tezaur bizantin, mai rar văzute în Europa. Cît privește solicitarea prieteniei Inegalabilului și eventual un răspuns din partea lui, aceasta ar fi constituit un triumf, o consacrare, cunoscut fiind faptul că regii, cardinalii, principii, toți oamenii mai de seamă ai epocii, apreciau asemenea atenții care le asigurau, cu prioritate, loc de frunte în «Republica Umaniștilor».

Erasmus a răspuns în numai 7 zile, asigurîndu-l pe Olahus: «Admir cu bucurie acest suflet al tău, umanissime Nicolaus; numele tău îl voi înscrisie printre cei mai de seamă prieteni ai mei»²⁰.

Cu altă ocazie adaugă: «Chipul lui Olahus s-a întipărit adînc în sufletul meu, încît nu mai poate fi scos sau șters de acolo. Lingura și furculița pe care mi le-ai trimis, ca în acest fel să-l am, totuși, comesean pe prietenul meu Nicolaus, mi-au făcut mare plăcere. Astfel pot să spun totdeauna bunilor mei prieteni: acesta este Olahus al meu, cîtă vreme soarta ne va lipsi de celelalte relații de conviețuire»²¹.

În timpul cît a mai zăbovit la Augsburg în drum spre Țările de Jos, unde a însoțit-o pe regină și unde avea să rămînă unsprezece ani, Olahus mai trimite la Freiburg încă trei scrisori (13 și 25 octombrie, 19 noiembrie 1530) în care-și informează prietenul — pe care îl știa partizan al organizării unei cruciade împotriva lui Soleiman Magnificul — despre incursiunile și jafurile otomane în răsăritul și centrul Europei²².

Cînd a pășit-pe teritoriul Țării'or de Jos a avut surpriza să constate că acolo era mai cunoscut decît regenta. Aceasta o datora celor două mari discursuri, rostite în Dieta din Augsburg, primul adresat împăratului iar al doilea împotriva principilor germani ce se fereau să lupte cu turcii, dar mai cu seamă girului ce i-l acordase Inegalabilul. «Nu atît pentru mine, îi va scrie elenistul Rutgerus Rescius, cît mai ales pentru toți umaniștii, m-am bucurat că ni s-a repartizat pe lîngă principele acestor ținuturi un astfel de protector (*patronus*) care să nu fie numai susținătorul literelor și al învățăților, ci să fie chiar el însuși un foarte prețuit literat». Prin latinistul Petrus Nannius, universitatea din Louvain îi conferă titlul de OPTIMUS ET ERUDITISSIMUS OMNIUM DOCTORUM PATRONUS²³. Același îi scrie că este respectat și îndrăgit, «fiindcă ne-ai fost recomandat de Erasmus».

De acum înainte, scrisorile schimbate de cei doi umaniști au un caracter tot mai confidențial, Erasmus recomandînd, adeseori, să le citească singur (*lege solus*).

Aflînd că Nicolaus Olahus studiază elina (mai tîrziu va compune versuri în elină și va traduce din Hesiod, Possidipus și Teocrit), Erasmus îi va trimite ca profesor pe unul din secretarii săi, flamandul Levinus Panagathus. Adeseori, bunăvoinței consilierului regentei îi sînt recomandați prieteni care, întorcîndu-se cu studiile

terminate în Italia, erau în căutarea unor slujbe ce depindeau de bunăvoința curții de la Bruxelles.

În ceea ce îl privește pe Olahus, acesta, urmînd indicațiile regentei cît și propria lui dorință, a întreprins o susținută acțiune cu scopul de a-l convinge pe Erasmus să revină în Țările de Jos, unde avea să i se facă o primire și o situație vrednică de renumele lui. « Cum poți fi fericit sub un cer strein? Tu, prietene Erasmus, ca să vorbesc liber și după firea mea, se pare că de multă vreme nu ai făcut nimic din ce fac alții care se sbat, din toate puterile, să-și împodobească patria cu virtuțile și învățătura cu care sînt înzestrați. De aceea, dacă vrei să ascuți de sfatul unui prieten care te iubește, caută să vii, să-ți vezi patria unde, în afară de dragostea patriei însăși și de bunăvoința pe care o are principele țării față de tine, ai mulți prieteni. Nu vād nimic care să te stînjenească în viitor să duci o viață liniștită și tihnită și să ai timp liber să te ocupi de literatură »²⁴.

Erasmus s-ar întoarce. Amintindu-și însă cum i-au fost arse cărțile la Louvain și cum era să cadă în ghiarele Inchiziției, ezită. La Freiburg poate fi un arbitru. La Bruxelles ar fi obligat să se angajeze în lupta dintre papalitate și Luther. Preferă să rămînă a neangajat. Motive are destule: e bolnav; fiind constrins de lutherani să părăsească Basel-ul s-a stabilit la Freiburg unde și-a cumpărat o casă confortabilă; nu trebuia să părăsească Oxford-ul pentru a deveni profesor de elină la Louvain; împăratul i-a acordat o pensie, dar n-a primit-o decît pe un an și jumătate, iar restanțele depășesc un deceniu; la Louvain a fost rău tratat; în Țările de Jos domnesc călugării, un soi de oameni cum nu se poate mai imbecili, mai sălbatici; ei vor ca poporul să fie ignorant cu desăvîrșire; bunăvoința regentei îi este cunoscută; să nu se uite însă că ea este « cu gîndul la guvernare iar împăratul, după cîte se aude, după ce a strîns roadele, a lăsat-o să culegă spicele »²⁵.

După asemenea dure sincerități, Erasmus nu întîrzie să strecoare și unele speranțe. Gîndul de a pleca în patrie « mă obsedează ». Dar cum să plece? Cel mai mic frig sau un vînt supărător mă bagă în pat. Nu vād cu ce aş putea să-i fiu de folos serenissimei regine. Și mă tem că dacă mă voi întoarce, să nu mai am timp, din cauza curții, să-mi îngrijesc acest corp mai mult decît fragil »²⁶.

Odată cu toate acestea, cei doi corespondenți nu uită să-și comunice și în-țimplări hazlii. Astfel, Nicolaus Olahus relatează cu amănunte cum profesorul lui de elină, Levinus Panagathus, a devenit eroul unei aventuri amoroase care a sfîrșit cu o căsătorie pe care el n-o aprobă din cauză că zestrea fetei este « puțin-țică ». Erasmus regretă și el comportarea lui Panagathus considerînd că, de acum înainte, soțul va putea fi, eventual, fericit dar « ca om, e pierdut pentru studiile umanistice ». Ca să nu rămînă mai prejos, Erasmus relatează crima unui bărbat care, bănuind că soția sa întreține relații adulterine cu un servitor, a ucis-o împreună cu fiica lor, după care s-a sinucis svîrlindu-se în stradă de pe acoperișul unei case înalte. « Tragedia din Basel », pe care Erasmus o califică « înfrîntătoare, înfricoșătoare dar memorabilă », poate fi considerată ca un prototip a ceea ce se numește « reportaj de senzație ».

Curînd problema reîntoarcerii lui Erasmus în patrie ia aspecte grave. La Bruxelles, Olahus a luat toate măsurile ca Erasmus să aibă un cămin confortabil. Cît privește casa de la Freiburg, dacă va fi vindută cu pagubă, Erasmus va fi despăgubit. Inegalabilul să răspundă: cînd va veni. Circulă șvonul că regele Francisc I al Franței i-ar fi oferit condiții avantajoase la Besançon. « Aceasta înseamnă oare că nu mai vrei să-ți revezi patria? De unde și de ce, această schimbare? Sănătate! Fie că te întorci, fie că rămii acolo unde te afli, dacă socotești că e mai bine pentru viața și vîrsta ta, să-ți amintești de mine și să mă consideri întru totul al tău »²⁷.

Erasmus nu vrea să-și dezamăgească prietenul, cu atât mai mult pe regină. Dorul de a reveni în patrie îl mistuie, dar piedicile persistă: « Înainte de toate, puterile mele fizice sînt atât de șubrede din pricina vîrstei și a suferințelor, încît m-am hotărît să-mi apăr cu strășnicie viața, acasă. Dacă curtea vrea să mă scoată din liniștea de acum, moartea mea, știu, este sigură Dar dacă voi veni, va trebui să mi se trimită bani în sumă potrivită, căci doar pensia mi se datorează pe zece ani sau mai mult. Rog, dragul meu Olahus, să nu se afle nimic de plecarea mea. Asta ca să-mi fie călătoria mai sigură, căci felurite sînt capcanele oamenilor »²⁸.

Așadar, lasă să se înțeleagă că va veni. Bucuria la Bruxelles este mare. Olahus îl informează că doar regina și cancelarul sînt la curent cu amănuntele reîntoarcerii. Îi comunică un plan tainic, cunoscut doar reginei. Ca revenirea la Bruxelles să se facă în cele mai bune condițiuni și siguranță, e necesar ca rechemarea să fie oficială, dar să provină nu de la regină, ci de la împărat. Scrisoarea în cauză a și fost expediată la Madrid (prin diplomatul Nicolaus Grudius). « Venind, aici vei putea trăi după pofta inimii tale »²⁹.

Speranțele tuturor sînt curînd dezamăgite. De la Freiburg sosesc noi argumente pro și contra. La Besançon nu se va duce, căci dacă sfatul orașului îl cheamă, preoții îl urăsc. Se teme și de principii Germaniei. Nu este ispitit de pensie, « ci de cîntea ce mi se face să revin acolo ». Se teme și de evanghelici pe care nimeni nu-l întrece în vorbărie și îngîmfare. « Dacă lucrurile vor înainta, voi zbura la voi »³⁰.

Între timp, demersurile lui Olahus la Madrid obțin rezultatul dorit. Carol Quintul îl invită pe Erasmus să revină în patrie. O copie a scrisorii imperiale este expediată urgent la Freiburg cu o notă a lui Olahus: « Pe toți i-am făcut să te iubească și să te dorească. De aceea, prietene Erasmus, nu mai ai acum nici un motiv să întîrzie acolo. Caută să vii cît mai repede »³¹. Chiar și acum, Erasmus continuă jocul. « După ce am pregătit îmbrăcămintea și calii, aștept momentul potrivit să închiriez corabia și corăbierii și să pot pleca de aici în siguranță. Însă vremea a fost așa de rea încît a trebuit să-mi apăr cu greu viața. Februarie m-a predat greu suferind lui martie, dușmanul de moarte al tuturor bătrînilor. Am hotărît deci că ar fi mai bine să plec ceva mai tîrziu acolo unde doresc în gradul cel mai înalt decît să grăbesc o moarte inevitabilă, ca unul ce sînt slăbit și Istovit »³².

Urmează o tăcere de trei luni care alarmează pe cei de la Bruxelles. Olahus are impresia că a mers cu stăruințele și intervențiile prea departe. La 23 ianuarie 1534, cel care rupe tăcerea, cu grave reproșuri, este Erasmus. Boala i s-a agravat și, probabil, firul vieții i se va curma în lîna celui ai. A elaborat opusculul « Despre pregătirea pentru moarte ». Era hotărît să părăsească Freiburg-ul la sfîrșitul lui aprilie, lată însă că la Anvers s-a publicat o carte « a unui măscărlci oarecare, incult, prost, nerușinat și rău care mă împroașcă cu insulte îngrozitoare ». Dacă așa stau lucrurile, de ce s-ar mai întoarce?

La Bruxelles se iau urgente măsuri de îndreptare. Se cere autorităților din Anvers să împiedice punerea în vînzare a cărții injurioase iar autorul să fie arestat³³. Comunicînd urgent toate acestea, Olahus caută să atenueze mînia lui Erasmus, amintindu-i că dacă împăratul, regii și alți principii nu duc lipsă de bîrfitori, cu atât mai puțin nu va duce nici el.

Ultima scrisoare a lui Erasmus către Olahus (22 aprilie 1534) este negativă. Nu se va întoarce. « De la opt aprilie m-a apucat o durere groaznică la partea stîngă a capului, a gîtului, cu umărul și mîna care, dacă, nu-mi va trece, după cît se pare, nu voi pleca niciodată. De cinci luni n-am ieșit din casă. Chiar și ziua de Paști am sărbătorit-o în dormitor. Nu călugării mă înspălmîntă acum, ci paralizia. Nici autorul cărții injurioase, nici tipograful, n-au fost pedepsiți iar cartea se vinde.

La Freiburg mă tem de lucruri grave din partea adepților sectelor care își inchipuie că Erasmus este acela care îi împiedică să domnească nestingheriți pretutindeni. Cît privește pe Luther, acesta a publicat împotriva lui o carte care este o îndemnare la paricid». Finalul acestei scrisori este emoționant. «Mi-ai amintit, prea-iubitul meu Olahus, despre silințele tale pentru mine; n-am să uit cît, și în cîte privințe, îți sînt dator. Aflu că vrei să te întorci în țara de unde ai plecat; mă rog ca această întoarcere să fie cît mai fericită pentru tine».

Cu aceasta, corespondența lui Erasmus cu Olahus a încetat în mod inexplicabil. Se pare că împăratul Carol Quintul și sora lui, regina Maria, care îndepliniseră toate condițiile puse de Erasmus pentru a reveni în Țările de Jos, văzînd tergiversările acestuia, fără să ia în considerare paralizia ilustrului învățat care era de notorietate publică, s-au simțit jigniți și, în consecință, i-au interzis lui Olahus să mai stăruie. Ultima scrisoare a acestuia poartă data de 25 iunie 1534. «Nu-ți cer altceva decît mărturia dragostei tale pentru mine și să-l iubești pe Olahus al tău... Oriunde mă va chema soarta, voi fi pentru tine același Olahus. Dacă s-ar putea, dragul meu Erasmus, să mă întorc fără primejdie, nimic nu mi-ar face o bucurie mai mare. Patria, prietenii, frații și rudele mă îndeamnă să mă întorc. Sănătate și iubește-mă ca întotdeauna».

Erasmus a decedat la 12 iulie 1536, la Basel, iar Nicolaus Olahus a părăsit Țările de Jos abia în 1541.

Cei doi prieteni nu s-au văzut niciodată. Cu toate acestea, între Erasmus și Nicolaus Olahus (Românul) s-a stabilit o prietenie proverbială, atestată de substanțiala lor corespondență, considerată de mare preț pentru cunoașterea ultimilor ani ai vieții Inegalabilului.

Un ultim omagiu pe care Nicolaus Olahus l-a adus prietenului său a fost o elegie și patru epitafe, dintre care unul în elină. Toți admiratorii marelui dispărut i-au urmat exemplul, trimițîndu-și lucrările lui Olahus să le aprecieze, o dovadă că el era considerat a fi fost cel mai apropiat prieten al lui Erasmus³¹.

Din corespondența sa cu Erasmus și cu alți oameni de cultură ai timpului, reiese că Nicolaus Olahus a fost o personalitate de seamă, un factor activ în mișcarea umanistă a secolului al XVI-lea, nu numai ca gînditor și scriitor, ci și ca unul dintre cei mai însemnați sprijinitori materiali și spirituali ai oamenilor de studii. Legăturile sale cu aceștia, interesul deosebit și simpatia lui față de marii umanști, printre care locul de frunte îl ocupă Erasmus din Rotterdam, sînt elocvente, ca și propria sa operă, pentru înțelegerea concepțiilor sale, a urmărilor pozitive, generate de prodigioasa sa activitate, socială, culturală și educativă care au ilustrat cu strălucire curentul umanist al Renașterii, în faza ei tîrzie.

¹ Comunicare făcută la Academia Română în ședința de la 2 mai 1914.

² Szinyei József, *Magyar irók élete és munkái*, 1891—1914, vol. VII, p. 1263, col. 1.

³ Kőrössi Henrik, Szabo L., *Az elemi népoktatás éncyclopédiája*, Budapesta, 1911—1912.

⁴ Wetzer și Welte, *Dictionnaire Encyclopédique de la théologie catholique*, Paris, 1870, tome IX, p. 467.

⁵ Kardos Tibor, *A magyarországi humanizmus kora*, Budapesta, 1955, p. 182.

⁶ Bucko Voitech, *Mikulas Olah a jeho doba, 1493—1568*, Bratislava, 1940.

⁷ Ipolyi Arnold, în prefața volumului *Olah Miklós Levelezése*, Budapesta, 1875.

⁸ Martinus Georgius Kovachich, *Scriptores Rerum Hungaricarum*, Budapesta 1798, tom. 1, p. 99.

⁹ Marina, sora lui Iancu de Hunedoara, nu a fost mama lui Nicolaus Olahus, ci străbunica lui. Mamă a fost sibienca Varvara Hlinsar.

¹⁰ Georgius Pray, *Archiepiscopi Strigoniensis, Possoni et Cassovie*, 1776.

¹¹ Franciscus Kazy, *Historia Universitatis Tyrnaviensis, Tyrnavia*, 1738, partea I, cartea 1, p. 58

¹² Extras din diploma de înnoțare (23 noiembrie 1546). Traducerea aparține lui Gh. Sîncal, fiind cuprinsă în *Hronica Românilor*, an. 1540.

¹³ Nicolaus Olahus, *Hungaria, sive de originibus, gentis regni, situ, divisione, habitu atque opportunitatibus*, Bruxelles, 1536, cap. XIII.

¹⁴ Familia Eszterhazy descinde din Ursula, sora lui Nicolaus Olahus.

¹⁵ Pe ani, corespondența lui Nicolaus Olahus se repartizează astfel: 1 în 1527, 2 în 1528, 17 în 1529, 117 în 1530, 67 în 1531, 107 în 1532, 131 în 1533, 89 în 1534, 32 în 1535, 24 în 1536, 16 în 1537 și 8 în 1538.

¹⁶ Jakob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, Editura pentru literatură, 1960, vol. I, București, p. 275—276.

¹⁷ « Nihil aliud a te possim petere, nisi, ut pergas Olahus esse. Hoc enim nomen amicitiae officia semet complectitur ». Scrisoarea lui Erasmus din 11 decembrie 1531.

¹⁸ Erasmi virtutes non in hemicyclo ut tu scribas, sed in aliis quoque omnibus locis dum fuit usu, mirifice celebravi.

¹⁹ I.S. Firu și Corneliu Albu, *Umanistul Nicolaus Olahus*, Editura Științifică, București, 1968, p. 151—153.

²⁰ Idem, scrisoarea dn 7 iulie 1530, p. 152. Animum istum tuum, humanissime Nicolae, iubens ex osculo, tuum nomen inter praecipuo amicos ascripturus.

²¹ I.S. Firu și Corneliu Albu, op. cit. Scrisoarea din 9 oct. 1530. p. 154.

²² Numărul corespondențelor dintre cei doi umaniști este de 30; 17 scrisori de la Olahus, 13 de la Erasmus.

²³ « Cel mai darnic și cel mai erudit sprijinitor al tuturor oamenilor de știință. »

²⁴ Idem, scrisoarea din 12 febr. 1532, p. 162.

²⁵ Idem, scrisoarea din 27 febr. 1532, p. 165.

²⁶ Idem, scrisoarea din 3 mai, 1532, p. 166.

²⁷ Idem, scrisoarea din 31 ianuarie 1533, p. 174.

²⁸ Idem, scrisoarea din 7 februarie 1533, p. 176.

²⁹ Idem, scrisoarea din 29 martie 1533.

³⁰ Idem, scrisoarea din 19 aprilie 1533.

³¹ Idem, scrisoarea din 21 iunie 1533.

³² Idem, scrisoarea din 23 august 1533.

³³ Autorul este călugărul franciscan Nicolaus Herborus; cartea s-a tipărit în atelierele lui Michail Hilenius.

³⁴ Tot ce s-a selectat, a fost tipărit în 1537, cu cheltuiala lui Nicolaus Olahus, de elinistul și tipografur Rutgerus Rescius, profesor la universitatea din Louvain.

Geometrii deschise în piatra de la TREI IERARHI

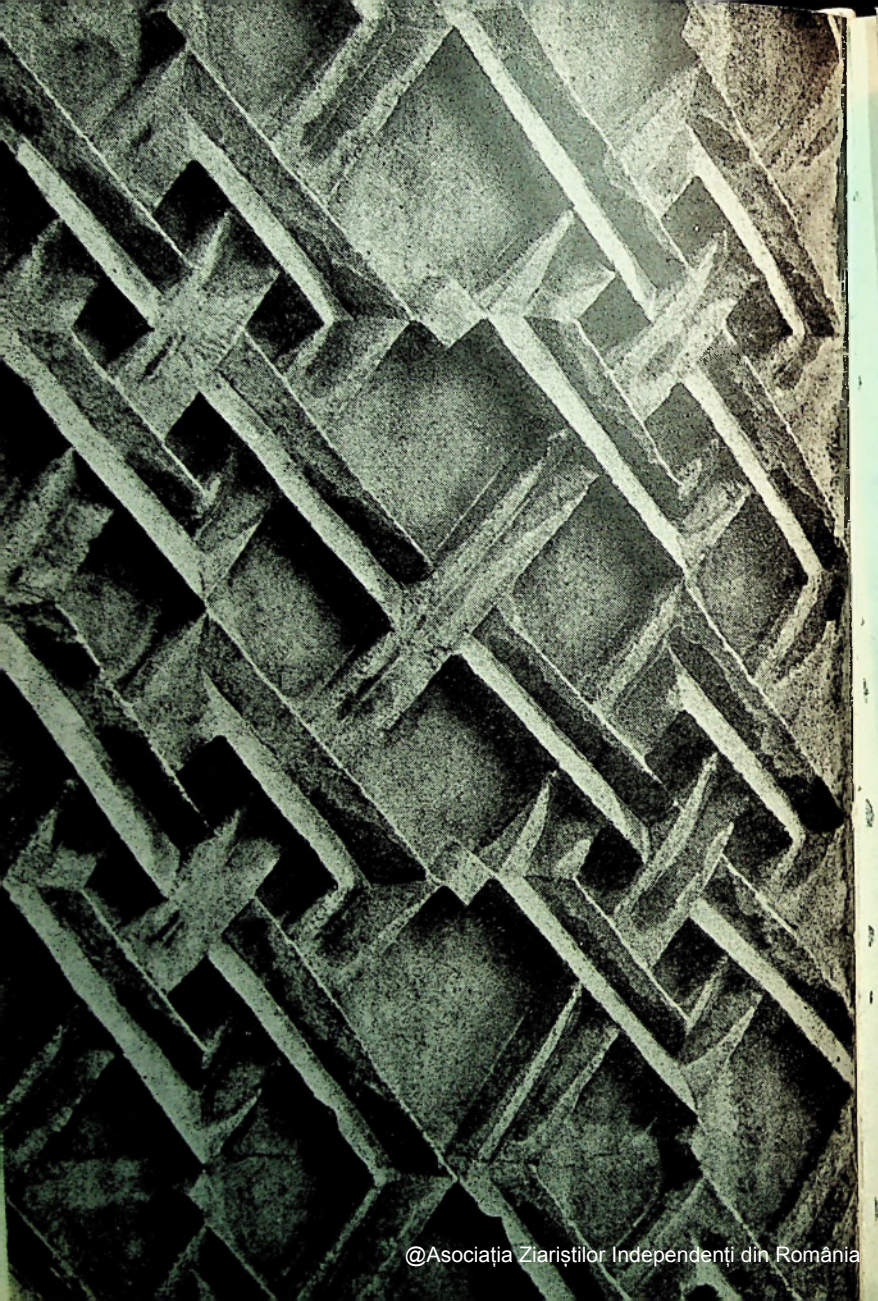
« Vor fi fost, căutarea simetriei, a ritmului egal, a ordinei abstracte, dar și vibrația plină de tensiune a registrelor ce se succed pe nesimțite de la vegetalul geometrizat la geometriile foșnitoare ale fațadei Treierarhilor, vor fi fost acestea toate o nevoie adâncă, între liniște și zbucium, a unor meșteri — artiști de nespusă fantezie — și a unui ctitor de bogăție nespusă. Într-o epocă de neliniști și nesiguranță, de tragice înfruntări, de răsturnări neașteptate ale sorții, de străluciri și de prăbușiri consemnate deopotrivă în cronici? Nimic nu se împotrivește unei atari interpretări atunci când nu se uită nici iubirea acelor ași vremuri pentru fast, pentru somptuozitate, pentru « nemaivăzutul » baroc, ce adună laolaltă motive și forme felurite, cu istorii mai îndepărtate sau mai apropiate, de la șerpuirile de flacără gotică tlrzie ale ferestrelor la ceaprazăria orientală de uluitoare varietate și teribilă ordine a rîndurilor de piatră ce înalță zidurile celui mai cunoscut monument ieșean. »

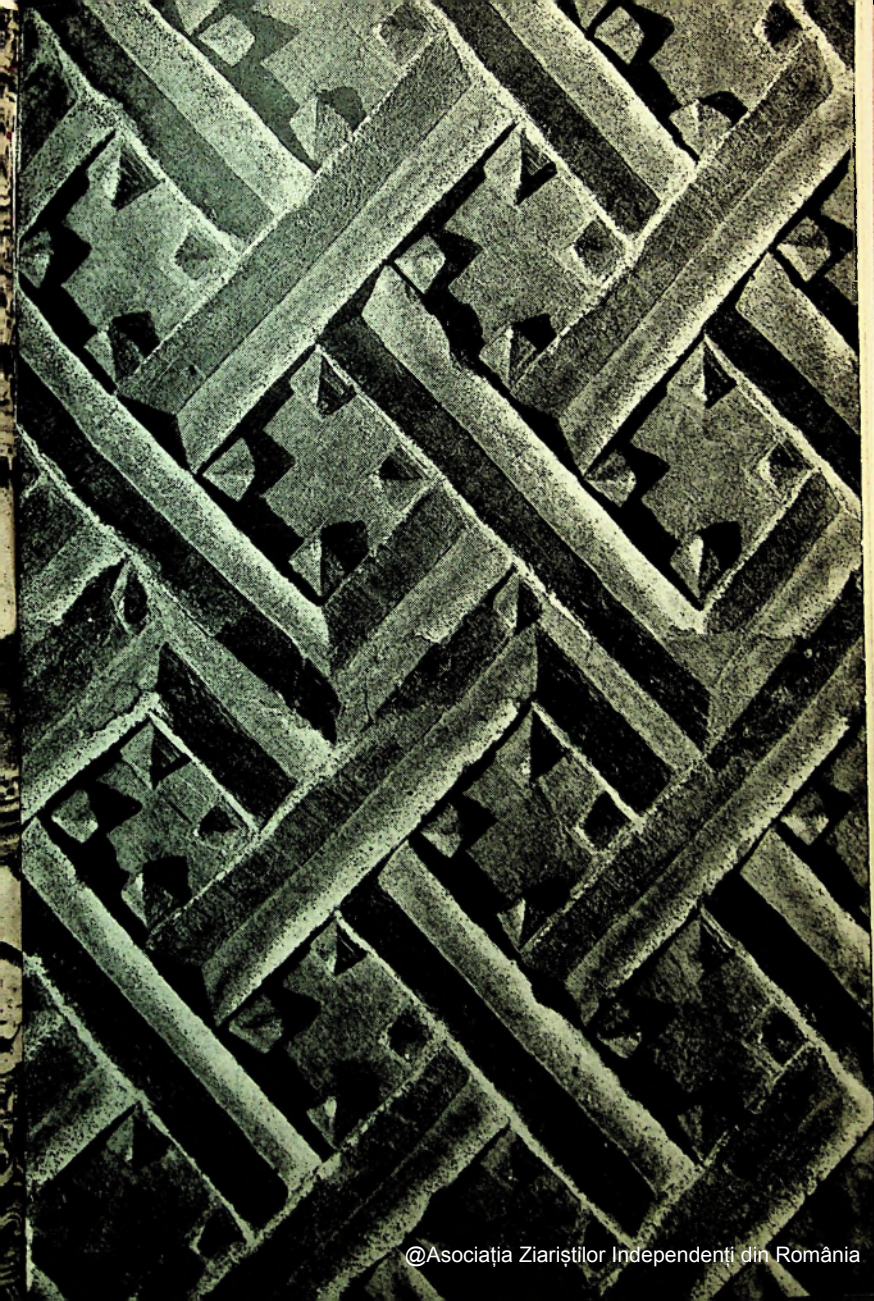
RĂZVAN THEODORESCU

Din textul « Piatra Trei Ierarhilor sau despre o ipostază a fastului în civilizația românească » pentru un album în pregătire la Editură Meridiane.

Fotografiile ION OPREA

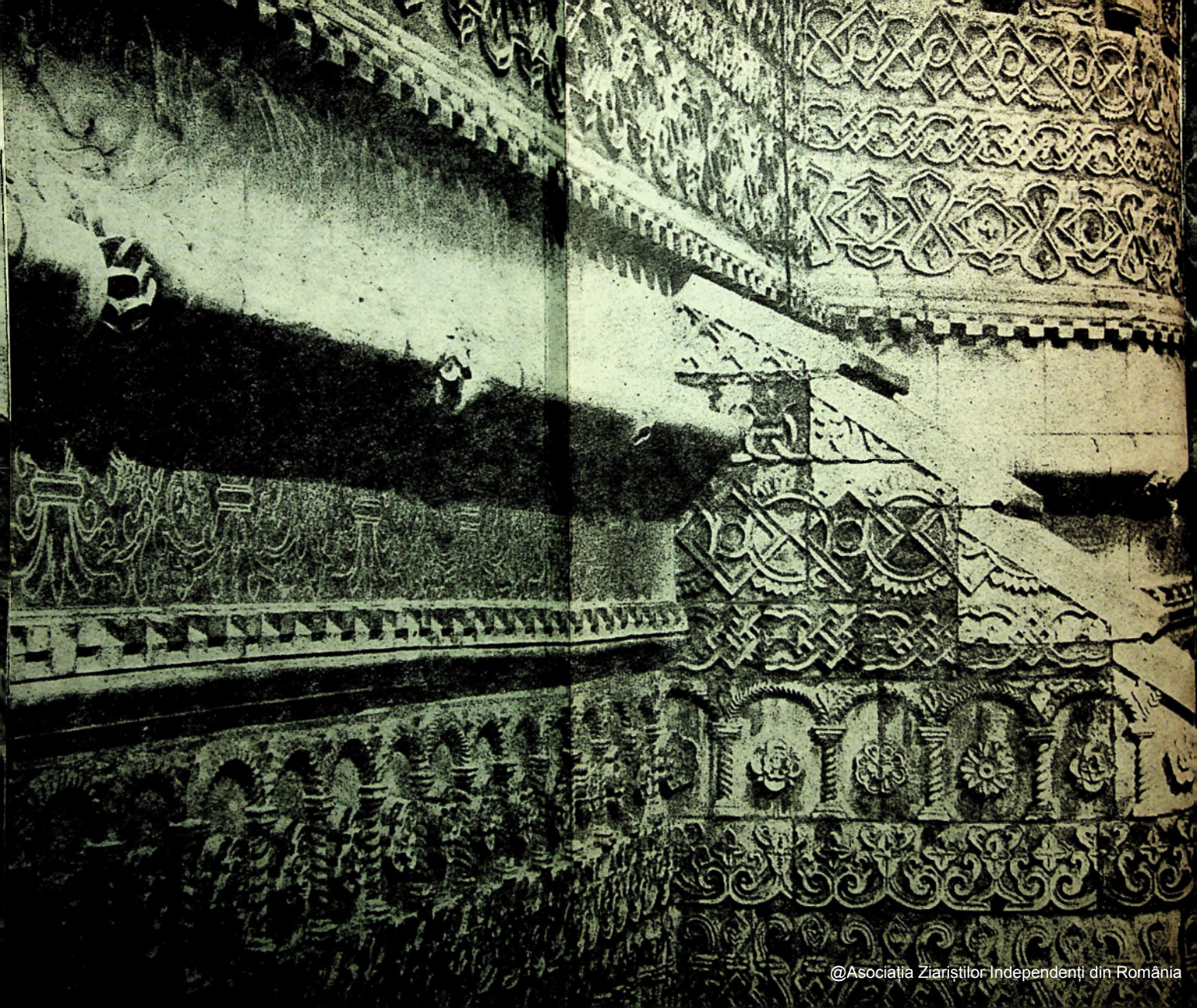






Geometrii deschise în piatră de la TREIȚERARHI





DAN HORIA MAZILU

PETRU MOVILĂ

sau

fascinația cărții

Vor trebui, foarte curînd, probabil, scrise (ori rescrise) rîndurile, cartea (sau cărțile), care să încerce să descifreze temeinic, utilizînd informațiile aflate acum la dispoziția cercetătorilor și depășind frazele concise din tratatele de istorie literară, destinele acelor cărturari români pe care vremurile neașezate ale veacului de mijloc i-au mînat pe alte meleaguri, ale acelor veritabili umaniști peregrini care, de la Nicolaus Olahus, protector al umaniștilor flamanzi și batavi, și pînă la Dimitrie Cantemir, prinț exilat al literelor, s-au ostenit pentru nemurirea poporului care i-a născut. Opera lor, zămislită dincolo de hotarele noastre — fie că e vorba de textele celebre ale unui Nicolae Milescu sau de încercările modeste ale unui Antonie de Moldovița — se cuvine cercetată și considerată cu atenție, căci toate aceste scrieri reprezintă, într-un fel sau altul, contribuții de seamă ale spiritului românesc la zidirea patrimoniului universal.

Între acești oameni de carte, Petru Movilă, feciorul de voievod moldovean ajuns « mitropolit al Kievului, Haliciului și al întregii Rusii », umanist de marcă, personalitate complexă care a polarizat, pentru cîteva decenii, o întregă suită de valori culturale, unindu-le într-un uriaș efort de reîntoarcere spre Europa și distribuindu-le apoi sub forma unor rodnice înfrîuriri, ocupă o poziție privilegiată.

A surprins oare alegerea lui Petru Movilă, la 6 septembrie 1627, în rangul de arhimandrit, vacant de cîteva luni, al celebrei Lavre Pecerska din Kiev, puternică și influentă stavropighie de pe malul Niprului? Judecînd după ecurile din epocă, ajunse pînă la noi, și mai ales după amploarea discuțiilor din vremurile mai apropiate nouă, se pare că nedumeririle s-au născut mai mult în paginile scrise despre Petru Movilă de cercetătorii timpurilor noastre, căci pe Movilă cel de atunci contemporanii îl cunoșteau foarte bine. O mărturisește și consemnarea lucrărilor seimului provincial al Jitomirului, for în care s-a petrecut elecțiunea (« . . . întregul cler . . . a ales ca arhimandrit al Lavrei Pecerska din Kiev pe ilustrul Petru Movilă, fiul voievodului Țării Moldovei, față bisericească îndeobște cunoscută . . . »), o confirmă apoi și diverse personalități ale timpului (și l-am numi doar pe remarcabilul cărturar Meletie Smotrițki, autor al unei gramatici pe care Antim Ivireanu găsea încă util să

de voievod a primit-o, împreună cu frații săi, în casa părintească, cu profesori autohtoni sau aduși din alte locuri, practică încetățenită în familiile nobiliare românești. Dar școala «frăției» laice din Lvov, au zis cercetătorii, nu putea — cunoscut fiind în genere nivelul ei — să asigure pregătirea remarcabilă cu care s-a prezentat candidatul seimului provincial din Jitomir și, în această situație, ipoteza unor studii în Occident — ipoteză sprijinită și pe considerarea atență a activității ulterioare a cărturarului român — a devenit plauzibilă. A fost propusă Olanda, cu renumitele ei centre de studii eline, apoi Sorbona, pentru a se ajunge, în cele din urmă, la ideea frecventării unui alt colegiu parizian, concurent al bătrânei universități. Argumentele nu lipsesc: într-un text, intitulat *Magna ars disserendi de qualibet materia*, descoperit în arhiva unei așezări din Ucraina apuseană, un apărător anonim al lui Movilă le răspunde denigratorilor, care, culmea!, îl învinuiau pe înaltul prelat de absența unei pregătiri corespunzătoare: «Per summum nefas vituperatur. Varonem enim praeceptorem habebat eminentissimum». A fost oare Movilă, prin 1609, se pare, elev al lui Franciscus Varon în colegiul *La Flèche* din Paris, instituție pe care o va frecventa și Descartes? Difícil de răspuns în absența unor alte elemente mai concludente. De altfel, constituirea unor astfel de supoziții nici nu este absolut necesară, desăvîrșirea instruirii tinărului român putînd să se producă foarte bine, credem noi, într-una din școlile poloneze de rang superior celei din Lvov, cum era, de pildă, colegiul Zamoiski, o veritabilă academie a vremii.

Fapta de cultură a acestui mare organizator și promotor care a fost Petru Movilă — greu de cuprins în descrieri lapidare, căci unor astfel de formulări le scapă, de obicei, înlănțuirile interne ale evenimentelor — ar putea fi totuși, în ciuda simplificării, condensată și imaginată ca o perpetuă ardere pentru zămisirea cărții. În carte, în alcătuirea, multiplicarea, răspîndirea și cercetarea ei asiduă a fixat cărturarul român, ajuns înalt prelat al Kievului ucrainean, soluția propășirii unui întreg sistem ale cărui valori s-a străduit să le trezească dintr-o moleșală letargică, să le ordoneze și să le apropie de modele pe care i le propunea cultura europeană a timpului. «V-am dat și nu voi înceta pînă la moarte să vă dau cărți și profesori» — spunea Movilă în predoslovnia *Antologhionului* din 1636, rezumînd într-o singură frază un program de activitate de dimensiuni impresionante, program a cărui concretizare i-a solicitat eforturi considerabile. Era nevoie, în primul rînd, de ordine, de organizarea și disciplinarea fermă a celor pe care intenționa să-i înregimenteze în această campanie și Movilă a rezolvat cu multă energie (răuvoitorii, căci n-au lipsit nici atunci, l-au acuzat chiar de duritate) aceste situații. Erau apoi necesari oameni noi și Movilă i-a adus. Tipografia Lavrei este înzestrată cu noi completuri de litere, numărul meșterilor sporește, vin să lucreze aci Tarasie Zemka, tipograf, dar și cărturar și poet de mare sensibilitate, Pamvo Berînda, român și el, se pare, întemeietor al lexicografiei ucrainene moderne. Petru Movilă începe — cu o productivitate vîndînd, desigur, și mobiluri propagandistice — imprimarea cărților de vitală necesitate în desfășurarea serviciului religios. Procură manuscrise care purtau girul teologilor de la Athos sau texte demne de încredere (cum a fost manuscrisul *Octoihului* de la mînăstirea Neamțu, pe care i-l aduce, în 1629, din partea voievodului Miron Barnovski, Varlaam, pe atunci doar egumen la Mînăstirea Secu), le tipărește, le reeditează — semn al grabnicei epuizări —, le distribuie urmărînd pas cu pas înfăptuirea țelurilor programate. Nu se sfiește — în virtutea concepției sale despre profitabilele deschideri — să utilizeze și izvoarele occidentale (în *Trebnicul cel mare* din 1646, operă capitală a perioadei movilene, cercetătorii au depistat elemente din tipărituri apărute la Roma), ba, mai mult, recomandă și altora procedeul. Este exemplificator, în acest sens, cazul călugărilor de la Kutein, care tipărind în 1637 romanul *Viața lui Varlaam* și *Ioasaf* (într-o ediție ce poartă stema lui Petru

Movilă și o dedicație în versuri, adresată aceluiași înalt patron), folosesc pentru tălmăcire nu texte grecești și slavone (Cartoian credea că e vorba de o copie de origine moldovenească), așa cum ar fi cerut dogma și după cum stăruitor încearcă ei să ne convingă încă din titlu, ci — așa cum au dovedit concludent cercetătorii — versiunea latină a lui Jacob Billius.

Tipografiile, de asemenea susținute de Petru Movilă, traversează o etapă de prodigioasă activitate. Meșterii lor alcătuiesc un corp select, laudele pe care le închină patronului și protectorului lor (în 1630 Pamvo Berinda și Tarasie Zemka compun o *Imnologia*, în care începutul fiecărei strofe realizează acrostihul « Lui Petru Movilă, arhimandrit al Lavrei Pecerska, fiu al voievodului Țării Moldovei »; aceiași, și alții probabil, scriu, în 1633, panegiricul intitulat *Eufonia vesel sunătoare*) se răsfrâng implicit și asupra lor, cărțile pe care aceștia le imprimă se bucură de o deosebită apreciere. Așa se face că emisarii lui Movilă, dirijați în țările ortodoxe din jurul Ucrainei în cadrul unei bine precizate campanii de expansiune culturală (căci numai așa poate fi just interpretată sosirea celui Meletie Macedoneanul, grec de neam, la curtea lui Matei Basarab), reușesc de regulă în misiunile lor. Deși aflați de mai mult timp în tratative cu Roma, cărturarilor din preajma lui Matei Basarab înclină totuși, în cele din urmă (așa cum vor face și conaționalii lor din Moldova), spre procurarea tipografiilor din Ucraina, astfel că la Cîmpulung (din 1635) și la Iași (din 1642) încep să funcționeze tiparnițele trimise de mitropolitul Kievului, scoțind primele cărți românești din secolul al XVII-lea.

Citorului de azi îi pot părea, desigur, exagerate frazele încărcate, bogat ornamentate și pline de reminiscențe mitologice, de encomiurile adresate lui Petru Movilă. Lectura lor trebuie să țină însă seama de un element fundamental: toate sînt texte emanînd de la niște literați ai Barocului și, drept urmare, podoabele stilistice și ornamentația fastuoasă apar ca niște prezențe obligatorii ce înveșmîntează subiecte care pot fi cu ușurință descrise în termeni cît de cît exacti. « Prea-strălucite și milostive doamne, părinte al nostru, păstor, patron și fondator — i se adresează în prefața *Euharisterionului* din 1632, Sofronie Pocepski, profesor de retorică la colegiul din Kiev, același care, peste cîțiva ani, va fi primul rector al colegiului de la Trei Ierarhi din Iași —, ești la fel cu aurul printre metalele nobile, ca diamantul printre nestematele iubitorilor științei . . . » Singurele simboluri, socotește panegiristul, potrivite să-l glorifice pe cel care, mai mult decît Mucius Scaevola, strămoșul roman de nepieritoare faimă al Moveștilor (ascendența cu pricina era o « descoperire » a heraldicii poloneze), își sacrifică cu osîrdie întregul trup, și aduce pe pămînturile ucrainene pe « Minerva, regina științelor », sînt Heliconul și Parnasul cel cu două piscuri, « în stare să înalțe pîn-la cer numele glorioșilor Movilă . . . »

Ce a făcut de fapt Petru Movilă pentru învățămîntul kievean, pentru școala ucraineană în general? Întrebarea e firească, pentru că și în acest plan, unele dintre opiniile urmașilor (care au văzut în aceste acțiuni doar o încercare inutilă de introducere în școlile Kievului a scolasticii occidentale, demult depășite în Europa) sînt în de acord cu entuziasmul contemporanilor. O analiză atentă a situației pe care Movilă a găsit-o la instalarea sa ca arhimandrit al Lavrei Pecerska, a inițiativelor sale și, mai ales, a rezultatelor lor concrete ne va convinge că elogiile contemporanilor, beneficiari direcți ai acestor acțiuni, nu păcătuiau deloc prin exagerare.

În mîinștire ființa o școală, o întemeiasc cu cîțiva ani mai înainte un predecesor al lui Movilă, Elisei Pletenecki. Era însă o școală de nivel elementar, de carte slăvonă, cum mai erau și altele în Ucraina, așezămînte modeste, care nu puteau în nici un caz intra în competiție cu colegiile înflințate de călugării iezuiți — aflați în plină penetrare spre est —, întrucît le lipsea o programă de învățămînt judicios

alcătuită, iar studiul limbii latine, atribut indispensabil al omului cult din epocă, i se acorda un interes minor. Printre cauzele de prim ordin care împiedicau ridicarea nivelului învățământului în școlile existente în Ucraina, cea mai importantă era lipsa profesorilor bine pregătiți. Nu trebuie neglijată nici opoziția marcată pe care ridicau cele mai conservatoare elemente ale clasei conducătoare ortodoxe, cărora studiul limbii latine, de pildă, ca să nu mai vorbim de retorică sau dialectică, li se părea un sacrilegiu, un pas covârșitor pe drumul spre erezie. Evident că o atare stare de lucruri nu-l putea mulțumi pe Petru Movilă, om de cultură deschis spre toate înnoirile vremii sale și nici pe Petru Movilă, cleric, convins că decăderea ortodoxiei este o consecință a nivelului precar al învățământului. Rezolvarea, în plan general, a acestei situații o propune Movilă în *Memoriile* sale, un fel de « jurnal » rămas multă vreme în manuscris, și ea constă în înființarea unor « colegii », care să fie strict ortodoxe în spiritul lor, iar în ceea ce privește nivelul științific să poată fi comparate cu cele mai bune școli poloneze ori apusene. Era un plan de proporții mari, cu consecințe previzibile remarcabile, la a cărui realizare Movilă a pornit, prin transformarea școlii minăstirești din Lavra Pecerska, în institut de învățământ de rang superior, în școală pentru educarea tineretului « în spiritul credinței, al bunelor obiceiuri și al artelor liberale (subl. n.) . . . , pentru folosul și îndestularea neamului dreptcredincios ».

Concretizarea acestei inițiative a solicitat eforturi materiale considerabile și multă iscusință diplomatică, întrucât opozițiile, vehemente de multe ori, n-au lipsit, dar apariția și consolidarea colegiului (lăcaș de carte la care Movilă a ținut enorm, pe care l-a sprijinit prin subsidii considerabile, lăsându-i chiar și prin testament importante valori materiale) — care va deveni ulterior o instituție de învățământ religios de mare faimă — au marcat o remarcabilă victorie. Era victoria unei noi ideologii, a unui nou sistem de gândire și comunicare cu cultura europeană, căci fapta lui Petru Movilă a reprezentat mult mai mult decât o banală și necesară reorganizare, ea a însemnat o veritabilă revoluție modernă într-o lume pe care o izolare tradițională o baricadase între zidurile închistării dogmatice.

Și roadele acestui travaliu de mare suprafață, ale atmosferei de efervescență instaurată de Petru Movilă în lumea spirituală a Kievului și a Ucrainei nu au întârziat să se arate, Colegiul movelean a devenit repede un veritabil focar de cultură teologică și laică, profesorii, un Isaia Trofimovici-Kozlovski, profesor de filozofie, un Silvester Kosov, dascăl de retorică, selectați cu grijă de întemeietor, au ajuns să facă gloria orașului care i-a adăpostit, din foștii elevi, din « spudeții » claselor de retorică, poetică ori teologie, au crescut cărturari de mare faimă, teologi și poeți, retori și profesori căutați de școlile din țările vecine. Dintre cei care s-au format aici, în contact direct cu universul mirific al Antichității — o lume clasică filtrată prin programele școlare ale Contrareformei —, s-au separat apoi numele celor care alcătuiesc ceea ce s-a numit literatura ucraineană barocă. Și tot aici, s-a realizat, în jurul aceluiași Petru Movilă, concentrarea unor numeroase și deosebit de valoroase forțe intelectuale, a unor cărturari cărora umanismul le era familiar, în ceea ce a fost vestitul « Ateneu movelean », grupare de pură tradiție renaștinistă. Aici au apărut, în lungile și complicatele controverse, liniile directoare ale reorganizării și consolidării ortodoxiei răsăritene sub raportul teologiei și al dogmaticii și tot aici s-au plămădit scrieri celebre, cum a fost atât de necesara, pe acel timp, *Mărturisire ortodoxă*, lucrare capitală ce a nemurit numele cărturarului român.

Un mare istoric al nostru, grăbit uneori în afirmații, scria cu destulă iritare, că Petru Movilă, urcând cu atita repeziciune și strălucire treptele ierarhiei bisericești, ar cam fi uitat pe cei din mijlocul cărora pornise, negăsind cu cale să pomenească în testamentul redactat înainte de moarte, decât pe Moise Movilă, fratele său, care

și emană aceeași noblețe spirituală care i-a diriguit toate acțiunile: « Să fii citor, ziditor și binefăcător al bisericii și al școlilor » (trad. după G. Mihăilă).

Petru Movilă n-a participat la Sinodul de la Iași, din 1642, unde a fost dezbătut conținutul scrierii sale *Mărturisirea ortodoxă*. A venit însă în capitala Moldovei în februarie 1645, pentru a lua parte la căsătoria domniței Maria, fiica lui Vasile Lupu, cu litvanul Ianusz Radzwil, eveniment de mare rezonanță politică, desfășurat cu mult fast, în prezența a numeroși oaspeți de marcă (« Și așa s-au făcut nunta aicea—scrie Miron Costin—în Iași, la care citeva domni din Țara Leșască singuri cu chipurile sale au fostu, cu curțile lor, și Pătrașco Moghila, feciorul lui Simion Vodă, mitropolitul de Kiev. Iară soli trimiși erau de la . . . ») Cu prilejul acestei nunți, la care participase mînat de cele mai amicale intenții, mitropolitul a rostit, « parte în limba polonă, parte în limba română »—după cum singur mărturisește—, o cuvîntare, un discurs nupțial de fapt, cu o poziție bine precizată în cadrul retoricii familiale baroce, pe care n-a întîrziat apoi să o publice la Kiev, în polonă, spre « a împlini prieteneasca dorință » a voievodului moldovean, interesat, firește, în publicitatea rapidă a alianței făcute și în grăbirea ecourilor ei de diverse ordine. Discursul este tipic pentru maniera compozițională a lui Petru Movilă, desfășurîndu-se în cadrul unui text de o mare densitate în care demonstrația urmează vultele unei argumentări dispuse gradat, segmentată de digresiuni și eșafodată pe ample citate din scrierile sacre. Fraza arborescentă, aceeași din scrierile oratorice de tînerțe sau din predoslovii *Trebnicului* din 1646, apelează constant la dispuneri sintactice savante, în care modelele clasice fac loc secvențelor poliglotice atît de dragi scriitorilor barochizanți.

I-a fost dat acestui mare cărturar român, strălucit umanist și remarcabil prețuitor al cărții, să producă măsura capacității sale creatoare dincolo de hotarele țării în care s-a născut. Rodele gîndului său mare, născute pentru perpetua propășire a spiritului și a slovei, s-au întors însă mereu printre ai săi metamorfozîndu-se în simboluri capabile să asigure permanența unui meritat elogiu.



Fabulosul Alexandriei în cheie moldavă

Dintre cele peste 35 de manuscrise românești, complete sau fragmentare, cuprinzând textul Alexandriei, adunate în colecțiile Bibliotecii Academiei R. S. România, cel care poartă cota 869 se detașează distinct de toate celelalte. Ceea ce îl deosebește nu este redactarea sa aparte, în molcomul grai moldovenesc și nici vechimea deosebită, căci a fost copiat abia la finele veacului XVIII, ci bogăția ilustrațiilor în stil popular, de un farmec neîntrecut.

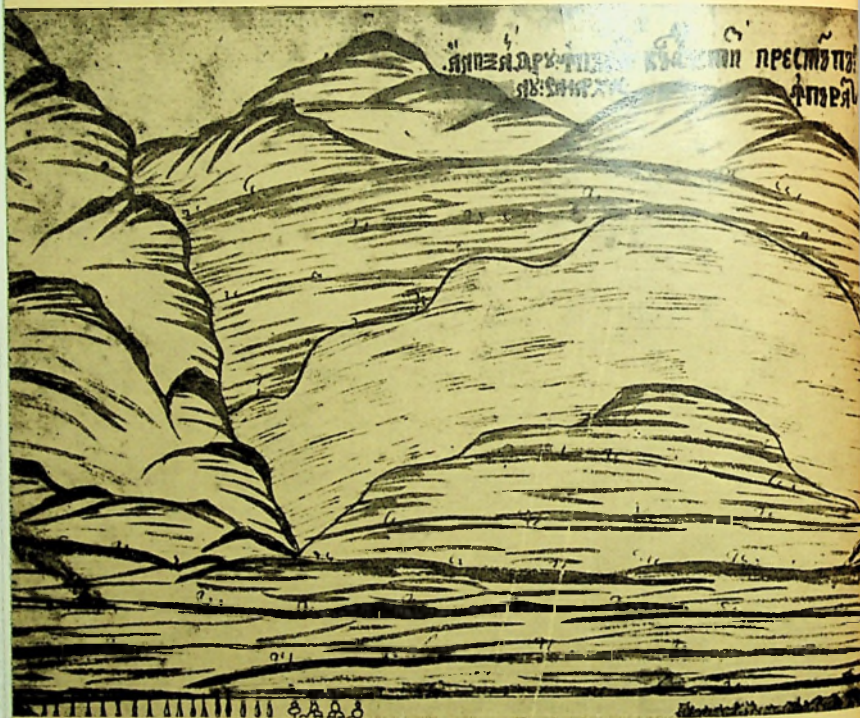
Viața miraculoasă și faptele minunate ale lui Alexandru cel Mare, așa cum apar acestea în romanul popular, sînt interpolări a numeroși traducători și copisti, făcute textului original, datat după toate probabilitățile în prima jumătate a sec. III î.e.n., al cărui autor — pornind de la istoricul Calisthenes —, a rămas necunoscut. Textul n-a pătruns la noi, cum firesc ar fi fost prin filieră țarigrădeană, neogrească. Acesta a trebuit să facă un ocol prin apus, să stea la baza unei istorii a războaielor lui Alexandru Macedon, elaborată în sec. X, și abia prin sec. XV, printr-un intermediar sîrbo-croat, să-și facă apariția la noi, în texte slavonești. Cît privește traducerea romanului în limba română, aceasta trebuie situată pe la mijlocul veacului al XVI-lea. Nu s-a păstrat, evident, nici un text din această vreme, dar cea mai veche variantă datată și păstrată în manuscrisul Academiei 3821 (Codex Neagoeanus) este ea însăși o copie, din anii 1619—1620, după un original sau intermediar dispărut. Cultura românească datorează această primă versiune fragmentară unui modest copist ardelean, popa Ioan Românu din satul Sîmpietru de lîngă Hunedoara.

Răspîndirea operei pe întregul pămînt românesc a fost cu totul deosebită și nu odată cronicarii fac referințe la ea, adesea pentru elemente istorice, evident fanteziste, incluse de numeroși copisti români. Secreterul lui Constantin Brâncoveanu, Del Chiaro, vorbește și despre tipărirea romanului de către Antim Ivireanu. Nu a fost descoperit pînă astăzi nici un exemplar, dar așertiunea lui dovedește, odată mai mult, circulația operei și interesul deosebit al cîrturarilor pentru ea.

În lipsa unei ediții tipărite, aceasta circula, asemeni cronicilor, în copii manuscrise, pînă la începutul secolului trecut.

O asemenea copie ne-a lăsat « aice în lași, la veliat 1790, aprilie 30 » Năstase Negrule, ilustrînd-o cu un număr impresionant de scene privitoare la viața și faptele marelui cuceritor.

Manuscrisul, de format neobișnuit pentru textul Alexandriei — de obicei scris pe codice de dimensiuni modeste — a fost conceput în acest fel pentru a-i da posibilitatea să-și desfășoare ilustrațiile pe întreaga pagină, ba foarte adesea pe două pagini succesive: prima verso și a doua recto. El măsoară 35 × 23 cm. și are 80 file numerotate mecanic. Ilustrațiile pe o singură pagină se cifrează la 14, iar cele pe pagini succesive la 27. Pentru a nu strica ilustrațiile, spatele acestora a rămas, de obicei, nescris.



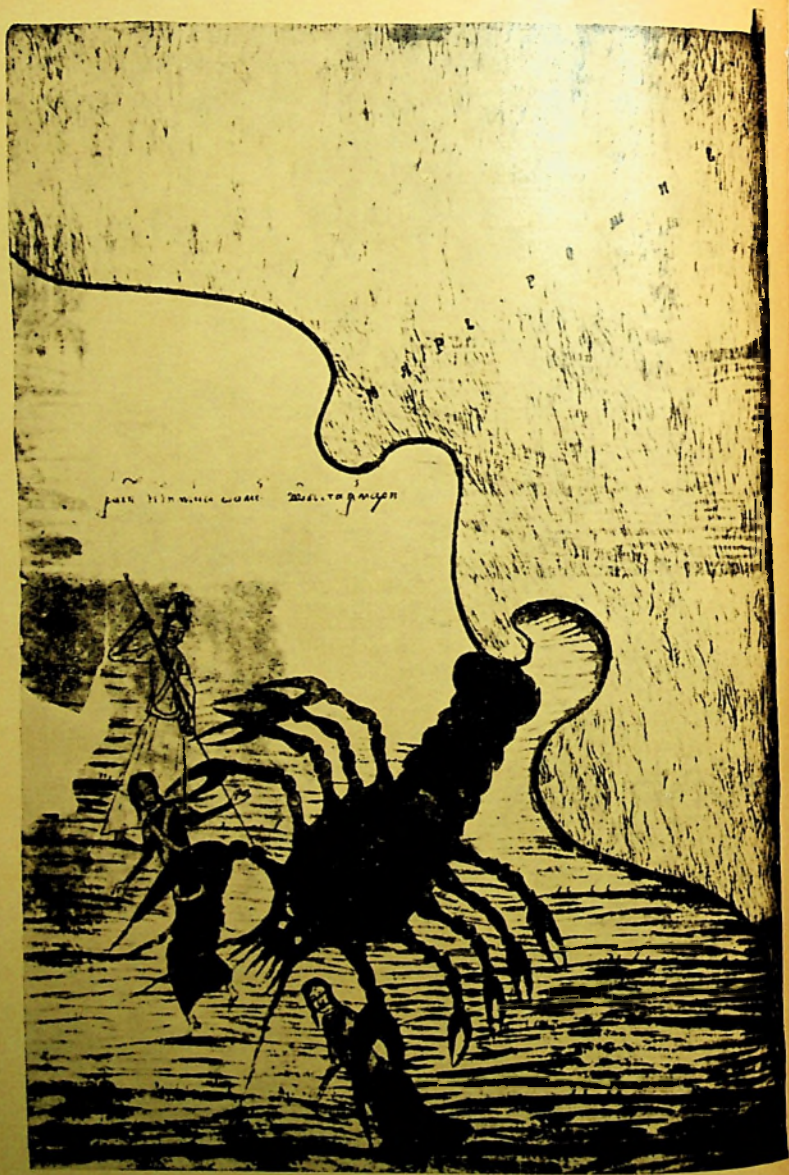
Farmecul deosebit al acestei lucrări, rezidă tocmai în maniera cu care Năstase Negrule își realizează scenele și suprapune diferitele registre ale acestora. Viziunea lui Năstase Negrule este aceea a unui om plin de imaginație, pe care n-o mai întâlnim la nici un alt miniaturist, cu excepția, poate, contemporanului său Petrache logofătul, autorul ilustrațiilor pentru romanul *Erotocrit*, sau a mult mai târziului Picu Pătruș din Săliște. Culoarele de apă sînt puse cu o vervă din ce în ce mai vie către final. Dominantele sînt: verde, portocaliu, galben și diferite nuanțe de roșu. Și în repartizarea compozițiilor pe pagină și în colorit este evidentă persistența tradiției orientale, preluarea naivă, populară și cu atât mai savuroasă a modelului persan. Costumația persoanelor din suita împăratului aduce cu aceea a oștirii austriece și a celei rusești, pe care ilustratorul a avut prilejul să le vadă în deseale incursiuni sau ocupații din timpul ostilităților cu turcii. De altfel, însem-



narea lui Năstase Negrule de la începutul manuscrisului este elocventă: a elaborat volumul în timpul unei asemenea ocupații rusești. Alexandru Macedon este reprezentat cu epoletă, cordon și mari decorații. Nu lipsesc nici elementele decorative turcești, sau cele bisericești, ortodoxe. Por împărat este dus la groapă într-un car mortuar modern, iar în jurul lui Alexandru Machedon, pe catafalc, ard 12 sfeșnice cu luminări.

Ilustrațiile sînt întovărășite de legende, redactate adesea cu vervă. Manuscrisul este copiat într-o cursivă frumoasă, elegantă chiar, avînd titlurile și majusculele redată cu cerneală roșie. Numeroase însemnări de cititor mărturisesc despre interesul pe care l-a stîrnit romanul, despre circulația lui în rîndul iubitorilor de lectură. Se mai păstrează, în condiții mulțumitoare, vechea legătură în piele, ornată, sobru, cu medalioane florale și chenare.

GABRIEL ȘTREMPEL



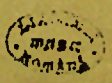
КАРТИНА: КАРЫМОНУШКА







пре аѡа шлпрева. Мѡа.









MIORIȚA pe meridianele lumii

R.P. UNGARĂ

FRANCISC LÁSZLÓ

«CANTATA» lui György Kósa, afinități și dimensiuni universale

La cea din urmă ediție a Festivalului Internațional «George Enescu», printre oaspeții veniți de peste hotare pentru a cinsti memoria celui mai mare muzician român, s-a numărat și compozitorul maghiar György Kósa, personalitate de prestigiu a vieții muzicale din Ungaria. Era imposibil să nu-l remarci: cu fruntea-i înaltă, bogat brăzdată și aureolată de un păr lung și rar, cu privirea-i vie, statura scundă dar aristocratică și — de ce nu am consemna și această exteriorizare a personalității? — cu îmbrăcămintea-i de cea mai decentă eleganță, octogenarul arăta ca încarnarea unui «portret de muzician» fotografiat de un as de prima mână al artei obiectivului. Nu ne-am mirat cîtuși de puțin cînd, în pauzele concertelor, mai mulți cunoscuți care ne-au văzut discutînd cu dînsul, ne-au întrebat discret (sau dimpotrivă): cine este moșneagul acesta distins și simpatic?

Cine este, așadar, György Kósa?

Pentru biograful lui George Enescu: unul dintre nenumărații acompaniatori ai maestrului, tovarășul său ocazional de turneu în Ungaria interbelică. Pentru biograful lui Béla Bartók: discipolul favorit, famul precoce care acum șalzezi de ani (!) colaborează efectiv la prima punere în scenă a baletului *Prințul cioplit din lemn*. Oare în cîte biografii și-a mai înscris numele? — ne întrebam în timp ce îl rugam insistent să ne povestească cîte ceva și din viața și, mai ales, despre opera lui. Răspunsurile primite erau, în majoritate, evazive. «Cu ce drept să vorbesc despre opera mea? Eu o fac, s-o judece alții.» «Nu mă întreba de acel ce, cum și de ce al muzicii mele

intrucit nici eu nu mă întreb. Eu lucrez instinctiv. » La început, stereotipia acestor refuzuri ni s-a părut voit derutantă. Ca și cum l-ar fi amuzat încurcătura în care l-a pus pe interlocutorul său curios. Au trebuit să se scurgă câteva zile pînă ne-am dat seama că atitudinea oaspetelui este sinceră și rezultată dintr-un scepticism estetic — nu de suprafață, ci de profunzime, nu pragmatică ci filosofică — ,parte integrantă, organică, a crezului său de artist.

Întrebările noastre gravitau, firește, în jurul lucrărilor sale de inspirație românească. Ce l-a determinat să scrie coruri a capella pe textele unor balade românești, pe care nu le-a putut cunoaște în original, decît în reversificarea unor poezi maghiari? Care a fost motivația directă a compunerii cantatei *Miorița*: vizitarea ocazională a plaiurilor mioritice din Vrancea sau fascinația filosofului Lucian Blaga? De ce lucrează acum la oratoriul *Meșterul Manole* și nu — să zicem — la *Körmives Kelemen (Căliman zidarul)*, versiunea populară maghiară a baladei? Explicațiile pe care le așteptam erau cît se poate de simple: ca discipol al marelui Bartók, cercetător genial al folclorului românesc care a dăruit lumii o mulțime de lucrări de inspirație românească, de valoare universală, György Kósa, firește, nu face altceva decît să urmeze exemplul maestrului său, căutînd pe acest făgaș un modus vivendi propriu. Dar oaspetele a înfirmat categoric « soluțiile » noastre. « Deși Bartók a avut și are și azi o înfrîurire profundă asupra vieții mele de muzician, mecanismul acestei influențe nu este atît de simplu ! Desigur, el dorea foarte mult să mă ocup și eu de folclor, dar a fost destul de generos pentru a accepta nu-ul meu ferm pe care i l-am motivat spunînd că sînt un fiu al lumii citadine și n-aș fi sincer apucîndu-mă să fac, din admirație pentru el, ceea ce nu-mi stă în fire ».

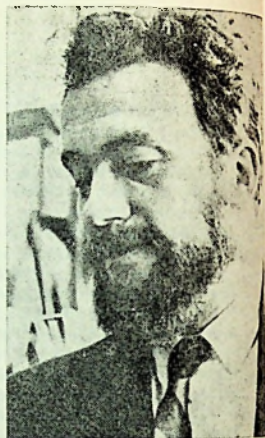
După mai multe întrevederi — care au avut loc cînd în curtea bisericii Stavropoleos, cînd la expoziția omagială Brăncuși, în rotonda Ateneului Român, sau în holul hotelului Union — ne-am dat seama că maestrul octogenar, povestitor fascinant cînd e vorba de Bartók sau Enescu, ca ghid al opereii sale proprii nu ne oferă decît informații negative. Semnificația pozitivă a acestei opere, pe care, în consecință, trebuie s-o formulăm noi, cu cuvintele noastre proprii, rezidă în faptul — după cunoștințele noastre cu totul excepțional — că György Kósa, creatorul sensibil și de o cultură literară vastă, format în anturajul lui Béla Bartók, dar care a știut să-și urmeze maestrul fără a-l imita și a avut puterea de a rămîne el însuși, chiar și în condițiile contactului direct și frecvent cu personalitatea de pregnantă excepțională a geniului, acest compozitor care reușește să fie tînăr și receptiv la o vîrstă de patriarh, a simțit decenii de-a rîndul un îndemn instinctiv, lăuntric, să se apropie de capodoperele cvintesențiale ale epicii populare românești, fără să cunoască folclorul românesc sub aspectele sale pitorești, de suprafață, fără să fi umblat pe plaiurile unde s-a zămislit această artă, fără să fi trăit vreodată în mijlocul poporului care a creat-o și a păstrat-o, fără să fie un cercetător sau cel puțin un prieten al folclorului ; ci dimpotrivă: ca un compozitor modern, citadin, care contemplă și asimilează aceste capodopere de artă orală ca monumente de actualitate perenă ale artei și culturii universale, prezente în conștiința oamenilor de cultură din Ungaria prin meritul mai multor generații de traducători. În această ordine de idei să cităm concluziile autorizate ale lui József Faragó, postfațatorul unui volum de tălmăcirii de balade românești, inițiat de « Bárányka », adică *Miorița* (București, Editura Kriterion, 1972): « Dintre toate limbile pămîntului, în limba maghiară au răsunit cele mai multe balade românești în traducere, iar *Miorița* a devenit o adevărată platră de încercare pentru tălmăcitorii maghiari ai poeziei populare românești ».

În ultima zi a șederii sale la București, György Kósa ne-a mărturisit: « după cele văzute și auzite aici, în capitala României, lucrările mele de inspirație românească au pentru mine o altă semnificație. Acum încep să înțeleg conștient atracția elemen-

tară pe care o simţeam ori de câte ori compuneam pe texte traduse din literatura populară românească. Ideile lui Lucian Blaga privind *Mioriţa* şi mioriticul ca o categorie a esteticii şi a filosofiei culturii româneşti — idei pe care le-am cunoscut aici, din păcate numai din câteva relatări verbale — mi-au revelat, cel puţin în parte, motivaţia acelei afinităţi care mă leagă de această baladă.»

Curînd după plecare, György Kósa ne-a trimis partitura *Mioriţei* sale, compusă pe o traducere semnată de Imre Kádár (1932). Lectura lucrării ne îndreptăţeşte să afirmăm că interpretarea compozitorului de peste hotare este o soluţie personală, grăitoare pentru o afinitate cu adevărat profundă, menită să îmbogăţească imaginea pe care ne-o oferă *Mioriţele*, atît de deosebite ca gen şi ca factură, compuse de Tiberiu Brediceanu, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţă şi Anatol Vieru. Concepută pentru un ansamblu cameral extrem de transparent — sopran şi bas solo, flaut, violoncel, timpani şi harpă —, această *Mioriţă* este o cantată lirică, sobră, de o expresie reţinută. Întrebîndu-ne, cu care versiune românească seamănă mai mult, gîndurile noastre nu s-au stabilit la niciuna din transfiguraţiile culte ale subiectului, ci la o sursă: la interpretarea violonistului cîntăreţ Constantin Mustăţea acompaniat de ȕambalagiul Paul Mustăţea, ambii din Malu (Giurgiu), conservată pe un disc mai vechi al Electrecordului. Aidoma artistului sătean care «zice» balada fără a-i dramatiza prin interpretare momentele conflictuale, şi cîntăreţii lui Kósa o rostesc fără emfază, cu acompaniamentul discret al unui mănunchi de instrumente. Această discreţie interiorizată a formulării este, considerăm noi, confirmarea cea mai elocventă a intuiţiei compozitorului care nu a avut prilejul să asculte vreodată o *Mioriţă* interpretată de un român, şi care a descifrat etosul acestei capodopere de artă orală numai pe baza unor variante de texte traduse în limba lui. Desigur — cum era şi de aşteptat — muzica cantatei nu conţine motive populare româneşti. Această circumstanţă, totuşi, nu ar putea constitui motivaţia unui eventual veto estetic, deoarece maniera quasiparlando, manifestă în întreaga lucrare, precum şi elementele limbajului modal «infra» — sau «internaţional» care o caracterizează, sînt «universal-folclorice» şi, ca atare, familiare şi intonaţiei populare româneşti.





ANDREI BREZIANU

**de vorbă cu traducătorul american
al Mioriței
poetul — W. D. SNODGRASS**

ANDREI BREZIANU: Cu prilejul unui simpozion de artă populară românească organizat de Universitatea Duquesne din Pittsburg și de Biblioteca română din New York, ați vorbit despre « Miorița și Cimitirul vesel din Săpînța ». Ce raport ați stabilit între cele două expresii — destul de diferite — ale spiritului românesc?

W.D.SNODGRASS: Trebuie să spun că nu am încercat să stabilesc, în sens propriu, un raport între ele. Ar fi fost, de altfel, destul de greu pentru mine să încerc acest lucru și, oricum, nu intra în intenția mea să merg atît de departe. De fapt, la New York, acum doi ani, m-am mărginit la lectura « Mioriței », în traducerea mea, după care am prezentat diapozitive cu Cimitirul vesel, însoțite de comentarii și citate din epitafurile culese de mine la Săpînța. Un raport posibil între « Miorița » și acest cimitir s-ar putea, la rigoare întui, deși n-aș spune că legătura îmi este întru totul lămurită.

A.B.: Așadar prelegerea dumneavoastră nu demonstrează un raport, ci cuprindea, în fapt, două subiecte într-un fel de juxtapunere.

W.D.S.: Da, exact, Miorița pe de o parte, Săpînța pe de altă parte, reprezentau în acel moment două experiențe de prim ordin pentru mine, și țineam să le prezint împreună. Într-un fel, apoi, cred că ar fi exagerat să vorbim de o prelegere: intervenția mea la simpozion s-a redus la o prezentare succesivă a Mioriței și a Cimitirului. Evident există o legătură între ele, prin însăși prezența ideii de moarte, dar nu a fost în intenția mea să exprim clar această relație.

A.B.: Profit totuși de faptul că — din cîte știu — ați trecut iarăși de curînd la Săpînța, pentru a vă întreba ce reacție creează, pe plan estetic, « Cimitirul vesel » din punctul dumneavoastră de vedere?

W.D.S.: Cimitirul este, desigur, o mare surpriză. Aproape toți vizitatorii locului rămîn impresionați de crucele acestui cimitir sătesc. Ceea ce m-a frapat pe mine, ca american, a fost, mai ales, extraordinara prezență a cuiorii, atît pe monumentele funcrare cit și în versurile epitafurilor care vorbesc despre viața oamenilor. În orice cimitir american totul este alb, spălat de culoare, totul pare sălăș de stafii. Nu găsești decît lespezi albe: să recunoaștem, o piatră albă nu poate spune mare lucru despre viața unui om, nu poate exprima nimic din ceea ce omul ar avea de spus lumii despre viața sa, lucruri frumoase sau interesante, sau chiar, după caz, mai puțin frumoase...! De pe monumentele unui cimitir american aflî doar că răposatul « A fost un soț, un tată și un... »

A.B.: ... «și un exemplu de...»

W.D.S.: *Exact. Asta e tot ce ni se spune. Pe câtă vreme la Cimitirul vesel, toată bogăția vieții acelor oameni este păstrată, e drept, în registrul unei interpretări populare. Viața pare să își ia rădăcinile din acele monumente funerare care își înalță crucile ca niște flori colorate, adunând în ele multe din aromele simple ale vieții. Existența acelor oameni, stilizată popular, se desfașoară — așa spune — ca într-un film de animație: desenul păstrează toată culoarea și intensitatea emoțională a vieții. Un cimitir american este cu totul altceva.*

A.B.: *Sînt două puncte de vedere diferite asupra lumii.*

W.D.S.: *Da, într-adevăr. Personal mi-e foarte limpede pe care îl prefer. Dacă aș avea de ales, aș prefera să fiu îngropat la Săpînța și nu în orașul meu natal!...*

A.D.: *V-aș propune să mutăm discuția pe un alt teren...*

W.D.S.: *Da, să lăsăm moartea mea la o parte.*

A.B.: *Mă gîndesc la traducere și la interpretare, arte la fel de vechi ca însăși vorbirea omenească, și totuși de atîtea ori greșit înțelese și pe nedrept disprețuite. Poziția poeziei este aici — se înțelege — cu totul specială. Un citat memorabil dintr-un clasic al veacului 18, este vorba de Samuel Johnson, mi se pare un reper util de pornire. Parafrazez: «Pot fi traduse fidel cărțile științifice sau cele de istorie (în măsura în care nu sînt împodobite cu oratorie, care este poetică). Poezia însă nu poate fi tradusă. Nu altul este motivul pentru care poetul este marele păstrător al limbii. Căci ce rost ar mai avea strădania de a învăța o limbă, dacă prin traduceri am putea citi singuri tot ce s-a scris în ea? Pentru că frumusețile poeziei nu pot fi păstrate integral decît în limbile de obîrșie, învățăm rosturile unor limbi străine». Aceasta era concluzia scriitorului englez. Pornind de aici ce ne-ați putea spune despre învățarea și traducerea poeziei românești?*

W.S.D.: *Da, sînt convins că ceea ce spune Samuel Johnson este adevărat. Și Robert Frost avea în vedere cam același lucru atunci cînd spunea că «poezia este ceea ce se evaporă într-o traducere». A traduce poezie este într-adevăr imposibil...*

A.B.: ... dintr-un anume punct de vedere!

W.D.S.: *Da, firește. Pentru că, de fapt, reflectînd mai adînc, toate lucrurile pe care merită să le înfăptuiești în viață sînt imposibile. A scrie poezie este ceva imposibil. Pentru a fi poet trebuie să faci un lucru imposibil: să-ți propui zi de zi o înfăptuire pe care, cu siguranță, n-o vei putea duce la bun sfîrșit — o dilatare permanentă a propriei tale personalități captînd atenția celorlalți. Chiar dacă nu izbutești, ai conștiința de a fi încercat un lucru cu adevărat măreț. Tocmai de aceea cred că merită să încerci să traduci poezie. În ceea ce mă privește, sînt de părere că traducerea trebuie să aibă deosebite după scop și obiectiv: țintele pot fi diferite. Orice poezie, datorită complexității ei, conține extrem de multe aspecte ce trec dincolo de sensurile din dicționar. Este vorba de textură sonoră, desigur; de rime, apoi, de cea imperceptibilă interferență între cuvinte care, toate împreună, dau imaginilor intensitate emoțională. Se înțelege, este cu neputință să faci întru totul, exact același lucru într-o altă limbă. O traducere își poate propune să redea sensul din dicționar al cuvintelor. Acest lucru poate avea valoarea lui. O traducere mai poate încerca să trezească o emoție asemănătoare în textura altei limbi, făcînd sentimentele să își ia rădăcinile din imagini. Acesta este genul de traducere pe care încerc s-o fac. Traducînd din altă limbă, caut să creez poezie engleză, sau, mai bine zis, cîntec englezesc, pentru că preferința mea sînt cîntecurile. Am făcut, recunosc, o excepție traducînd epitafulurile de la Săpînța. Intenția mea este să dau naștere unei bucăți noi, proaspete, care să pară și să sune a cîntec englezesc și să fie chiar cîntat, fără ca ascultătorii să simtă că au de-a face cu o traducere.*

A.B.: Ideea dumneavoastră aduce în discuție condiția genuină, originară a poeziei: prin origină, genul liric este legat în mod firesc de cînt. Noțiunea de « liră » cel puțin în engleză, definește genul. Miorița în traducerea dumneavoastră a fost foarte apreciată și a dat naștere, aici, în România, unui sentiment de mare satisfacție. Ați izbutit într-adevăr să creați un lucru admirabil. Ce ne-ați putea spune privind retrospectiv, despre primul dumneavoastră contact cu balada Miorița și apoi, despre adîncirea acelor prime impresii pe măsură ce, preluncrînd versul românesc, l-ați turnat în formă nouă, în forma unui cîntec englez. Pentru că, așa cum spuneati, traducerea dumneavoastră sună într-adevăr ca un cîntec. De fapt, Miorița în limba română este un cîntec, și noi ca români simțim acest lucru într-un mod foarte profund, pentru că aparținem unei civilizații care, timp de secole, a fost, precumpănitor, o civilizație orală. De aceea percepem fără greutate relația dintre aspectul scris și aspectul oral al poeziei ca pe o unitate structurală.

W.D.S.: Mărturisesc că m-am îndrăgostit de Miorița înainte chiar de a cunoaște firul narativ propriu zis. Eram în vizită, țin minte, la Institutul dumneavoastră de folclor, unde profesorul Mihai Pop mi-a prezentat o înregistrare a lui Alexandru Cercel (care, pe atunci, era foarte înaintat în vîrstă și a și murit la scurt timp după aceea, și care a fost, cred, cel mai bun cîntăreț al acestei balade). Mi s-a părut cea mai frumoasă baladă pe care am auzit-o vreodată. Mai tirziu, după ce am terminat traducerea, am avut prilejul s-o recit aici, la București, la Biblioteca Americană. Mama unei românce pe care o cunosc foarte bine mi-a pus, după aceea, întrebarea: « de ce v-a plăcut Miorița ? » Întrebarea m-a luat prin surprindere. Era evident că Miorița îmi plăcuse foarte mult, dar eram chemat să găsesc amănuntul revelator, elementul care declanșase în mine acest contact afectiv atît de puternic și durabil. Mi-am cercetat retrospectiv reacțiile și, în conștiința mea, s-a definit mai bine un simțămînt neobișnuit de adînc față de baladă. Cred că este vorba de un sentiment destul de diferit de acela pe care îl încercăz români, familiari cu Miorița. Deși, s-ar putea să nu am întru totul dreptate. Ce m-a emoționat și mă emoționează în continuare atît de mult la Miorița, în așa măsură încît n-o pot citi niciodată cu glas tare fără să plîng ? Mă răscolește, cred, următorul detaliu: vă aduceți aminte că ciobanul spune Mioriței că, dacă va fi ucis, oișelor să le spună că s-a înșurat. « C-o fată de crai pe-o gură de rai ». Aducă că la nunta lui « a căzut o stea », c-a avut « nuntași brazi și pâltonași, preoți munții mari, paseri lăutari, păsărele mii și stele făclii » . . . Dar mai aduică — și acesta este lucrul care mă emoționează cel mai mult — că, dacă va întîlni cumva pe bătrîna lui mamă, să-i spună doar atît: că s-a înșurat cu o crăiasă. Să nu-i spună că la nunta lui « a căzut o stea », c-a avut « nuntași brazi și pâltonași, preoți munții mari, paseri lăutari, păsărele mii și stele făclii ». Mi se pare că această diferențiere făcută de păstor — între ceea ce se cuvine spus oișelor și ceea ce se cuvine spus bătrînei mame — este un lucru mișcător la extrem. Avem aici dovada că eroul și-a creat un mit despre propria sa moarte și că este conștient pe deplin de valența acestui mit, de implicațiile lui.

A.B.: De ce vi se pare această diferențiere atît de importantă ?

W.D.S.: Semnificația acestei distincții rezidă în aceea că, pentru păstor, mitul nu este adevărat: el este conștient că povestind bătrînei mame mitul în acești termeni, ea ar înțelege imediat că fiul ei este mort și asta ar fi o mare cruzime. Și totuși, ține la el; mai mult, îi este atît de drag, încît îl repetă în întregime, reluînd fiecare amănunt: « Dar la cea măicuță, să nu-i spui, draguță, că la nunta mea a căzut o stea, c-am avut nuntași brazi și pâltonași, preoți munții mari . . . » Ca un copil repetînd un descîntec, o poezioară cu tîlc ascuns, pentru că se teme de întuneric, păstorul îngîna aceste versuri, singurul lucru care îl poate liniști înaintea celor cu neputință de înlăturat. S-ar putea să nu am dreptate cu totul, dar aceasta este una din semnificațiile cele mai adînc mișcătoare ale Mioriței, din punctul meu, subiectiv, de vedere.

Miorița și alte poeme populare în versiune hispanică

VILLANCICO DE LOS TRES PASTORES

Por los grandes montes
andan tres pastores.
Dos primos hermanos,
otro forastero
que se llama Pedro
y es pastor mozuelo.
Los primos hablaron
y se aconsejaron
que si a Pedro matan
a muerte de hacha.
Forastero oía
y así les decía,
dulce discurría:
— Vosotros, hermanos,
dueños de rebaños
y ovejas de un año,
quien de vos quisiere
quedar para siempre
desde hoy o mañana
dueño de mi manta
y de mi majada,
quien de vos pensare
y quien me matare,
que mi tumba cave
y que all me entierre,
en redil de ovejas
quiere estar, mi tumba
las lluvias la cubran;
y entre los corderos
faltar yo no quiero.
Quien mi tumba abra
me entierre a la sombra
de la vieja haya
allá, senda arriba.
Cruz que no me ponga,

póngame zampoña;
y en lugar de cartas
a los pies la lanza.
Y si el sol brillare
mi lanza luciere;
si el viento soplar
zampoña tocare;
ovejas vinieren
llorando a mi tumba
lágrimas de sangre.
Vosotros, hermanos,
dueños de rebaños
y ovejas de un año,
rogaros quisiera
si llegáis acaso
en feriados días
con ovejas mías
por donde se hallara
una madre anciana
con falda de lana,
lágrimas llorando,
pelo despeinando,
del hijo indagando:
Es la madre mía
que os preguntaría:
No habéis divisado
ni habéis encontrado
aqueste Pedrito
mozo pastorcito,
pelo doradito
cual la flor del trigo;
sus ojos violetas
brillan cual estrellas
y mis días llenan
de añoranza y pena;

de mirar radiante
y fiero semblante,
dulce su mirada
bondadosa el alma?
— Si, lo hemos hallado,
iba hacia el pasado,
por allá, más lejos,
ovejas vendiendo,

en ferias de Viena
vendiendo carneras;
lo hemos encontrado
dineros contando
sobre su capote;
luna lo alumbraba,
mundo se acababa.

EL CALOYANO

Caloyano — yano
Caloyano — yano
corre al cielo y clama
las puertas se abran
y las lluvias caigan
como rias raudas
en días
y en noches
y madure el grano
Caloyano — yano
Caloyano — yano
como corre el llanto
así llueva tanto
en días

y en noches
llénense los surcos
y crezcan seguras
toditos los frutos
Caloyano — yano
Caloyano — yano
corre al cielo y clama a Dios
que lluvia no falte, no
en días
y en noches
los frutos llenen las manos
las manos de los humanos
para que sea fecundo
todo el país, todo el mundo.

DE LA FORMA DEL ANILLO (Villancico de caza)

De la forma del anillo
Al buen mozo, buen mocito,
hallé huella del león
ya la halló, ya la encontró
más acá, más acullá,
en la cumbre de los montes
debajo de los abetos.
Al león lo hallé acostado
acostado y no mentado.
El león se despertaba
y al buen mozo así hablaba:
— Por aquí que has tú buscado?
O tal vez te has extraviado

en tu corcel alocado?
El mozo, escuchad, decía:
ni extraviado me has hallado
ni es mi corcel alocado,
a retarte sí he venido
ver quién más valiente ha sido.
Se agarraron
y lucharon
todo un día
del estío.
Cuando el sol ya se ocultaba
león al mozo tumbaba.
Mas el mozo con su maña.

presto al león engaña
y se agarran

con más saña

todo un día
del estío

Cuando el sol ya se ocultaba
el mozo al león tumbaba,
lo tumbaba y lo amarraba
con trailla y negra faja,
y al país después lo baja:
al molino

con él vino
por la calle de los griegos

delante de las muchachas,
oh el orgullo de sus padres.
Cuántos al buen mozo vian,
bien oiréis lo que decían:

— Que viva feliz su madre
pues un buen mozo ha criado
que al león trae amarrado
amarrado y no dañado,
ni fusil le ha disparado,
ni con sable ha degollado,
mas en lucha lo ha luchado.
Sólo pues la lucha es justa
y al Señor mucho le gusta.

ABETO, OH ABETO

(canto funeral)

Abeto, oh abeto
dí, quién te ha mandado,
dí, por qué has bajado
desde el pedregal
a este cenagal,
del sitio con piedra
al sitio con agua?

— A mí me ha mandado
quién está viajando
que falta le hago:
de sombra en verano,
y en invierno helado
del viento a taparlo.
A mí me han enviado
dos mozos del pueblo,
crecido el cabello,
cubierta la testa,
rocío en la cara
y niebla en los brazos,
con hachas al cinto
y roscas de trigo,
segur en la mano,
para un mes vituallas.
Si yo me enterara
nunca más brotara;
si yo lo supiera
nunca más creciera.
Y aquellos partieron

al romper el alba,
al canto del gallo.
Y ellos anduvieron
por valles con hayas,
por montes de abetos
y conmigo dieron,
con abeto feo.
A mí me escogieron
por las frías fuentes,
por rama marchita
que la muerte habita.
Y cuando llegaron
ellos descansaron,
más tarde se hincaron
ellos dos, de hinojos
y se persignaron;
segures tomaron
y a mí me tumbaron,
al suelo me echaron.
Luego me cargaron
de monte a montaña,
donde abetos haya;
por los abetales.
Pero no han de ir
cual con leña ruin;
mas me llevarán
de valle a quebrada
con mi rama echada

que su aguja vierte
de pena de muerte.
Si yo me enterara
nunca más brotara;
si yo lo supiera
nunca más creciera.
Cuando me tumbaron
a mí me engañaron,
podríanme, han dicho,
cual hada en la fuente,
que me vea la gente;
dicho han, me pondrían
de la casa viga,
y encima tablilla
lisa y de ripia.
Pero me han plantado
en medio del campo
a escuchar los canes
que a desierto ladran
y a la muda ululan;
y también que escuche
al gallo cantar,
mujer murmurar,
curas musitar;
la lluvia me caiga
mojando mis ramas;

el viento me sople
mis ramas se lleve;
la nieve me nieve
mis ramas las quiebre.
Si yo me enterara
nunca más brotara;
si yo lo supiera
nunca más creciera.
Cuando me cortaron
ya me consolaron
que me están sembrando
no me están tumbando.
Pero me mintieron;
con segur me dieron:
junto a las raíces,
con humo de incienso;
en mitad del tronco
albahaca tierna
con fervor y pena;
arriba en las ramas
con ramos de flores,
penas y dolores.
Si yo me enterara
nunca más brotara;
si yo lo supiera
nunca más creciera.

Traducere în limba spaniolă de
OMAR LARA și VICTOR IVANOVIC

SUBSTRATUL MITOLOGIC AL COLINDEI

Căutînd un corespondent care să elimine pentru publicul occidental posibilitatea vreunei conexiuni cu Noëls, Christmas carols sau Weihnachtslieder — cîntece pioase cu o obîrșie cultă — și pentru a defini totodată colindele românești prin relație cu adevăratul lor înțeles și prilej de execuție, Constantin Brăiloiu le numea cîntecele solstițiului de iarnă (« Chants du solstice d'hiver »).¹

În pofida unor strădanii asidue — inițiate încă din secolul trecut — de culegere de texte și melodii, precum și a unor tentative merituoase de interpretare a obîrșiei și conotațiilor socio-culturale ale colindei, aprecierile privitoare la acest gen au rămas adesea contradictorii sau eliptice.

Asocierea ca dată cu perioada sărbătorilor de iarnă precum și confuziile cu cîntecul de stea — acesta din urmă fiind un omolog al repertoriului de factură bisericească practicat la Crăciun în Occident — au creat destul de frecvent publicului larg iluzia unei origini și motivații creștine a colindatului.

Semnificația colindei, ca păstrătoare a unor mituri străvechi perpetuate prin statornicia populației românești pe teritoriul României de astăzi, a rămas în umbră și din alte pricini. Putem aprecia că sub numeroase raporturi colinda merită din plin interesul contemporaneității. Prin componentele sale arhaice însă, colinda aparține vechii culturi românești. Ca orice monument al trecutului, colinda a suferit surpări, suprapuneri și intricări ale unor straturi provenind din surse și perioade diferite. Abordarea colindei implică așadar dificultăți și reclamă o metodologie specifică. Miorița în versune de baladă a devenit un simbol al spiritualității românești nu numai grație valorii sale intrinsece — de netăgăduit fără îndoială — sau datorită aserțiunilor unor personalități prestigioase; la cariera strălucită a Mioriței a contribuit în largă măsură și accesibilitatea textului popular în versiunea de baladă revelată publicului pentru întia oară de către Vasile Alecsandri². În schimb, picdicile legate de lectura unor texte care includ pe alocuri termeni arhaici și referințe la rituri și reprezentări involute, au condamnat la obscuritate redacțiunile Mioriței sau ale temei Manole sub formă de colindă în versiuni de o mare puritate stilistică și vădit anterioare variantelor de baladă cu același nume. Pătrunși de evlavie în fața unui vestigiu arheologic ne simțim datori să cunoaștem întregul din care a făcut parte, împrejurările care i-au dat naștere, rolul său în cult. Un efort analog se impune și pentru colindă, ca și pentru alte categorii de texte populare vechi. Oare englezii contemporani pot citi Chaucer și aprecia semnificația operelor sale fără sprijinul unor adnotări și referințe la termenii, practicile și instituțiile secolului 14? Cu atît mai mult în cazul colindei, gen cu adînci rădăcini în trecut, strădania elucidării textului devine o condiție a lecturii. Cu prețul unor atare eforturi, conștiința apartenenței la un patrimoniu cultural se dilată. Pentru că patrimoniul românesc nu înseamnă doar suma valorilor de artă și istoria literaturii. Depășind dificultățile legate de lectura colindei, vom putea constata că alături de Miorița — și la aceeași altitudine — se situează și alte opere ale poeziei orale, opere care au potențat ca-

¹ Extras din studiul introductiv la ediția critică de COLINDE, ce urmează să apară la editura Minerva.

pacitatea expresivă a limbii române și au pregătit maturizarea aparent precoce a limbajului poeziei românești scrise.

La confuziile și dificultățile care au favorizat strecurarea unor inexactități cu privire la colindă se adaugă incidental și o doză de nepăsare amestecată cu rea credință. Într-un dicționar enciclopedic de folclor și mitologie editat la New York, pentru colinde se dă următoarea definiție: Carola de Crăciun a României și Macedoniei, majoritatea în versuri albe; cea mai cunoscută este « Florile dalbe » (« The Christmas carol of Rumania and Macedonia, chiefly in blank verse. The best known in White Flowers »)³ Nu vom insista asupra faptului evident că prin comparație cu spațiul atribuit genurilor sau obiceiurilor proprii altor popoare, colindei, ca de altfel întregului folclor românesc, i se acordă un loc infim. Ne mărginim la constatarea că enunțul sus citat comportă multiple greșeli. 1. Prin obîrșie, tematică și caracterul de tradiție transmisă oral, colinda nu poate fi echivalată cu Christmas carol. 2. Nu majoritatea, ci doar o porțiune a textelor de colindă folosește versul alb. 3. « Florile dalbe » reprezintă nu incipitul sau titlul unui text anume, ci unul din refrenele colindei — de obicei același refren fiind inserat unor tipuri diferite de colindă. Bartók, care dedicase ani de teren și studiu folclorului românesc, nu putea prevedea că însăși obîrșia cîntecelor culese de el putea fi răstălmăcită. În volumele citate se pomenește de culegerile lui Bartók în « Bihar » (Bihor), « Hunyad » (Hunedoara) și « Maramures », fără a se preciza apartenența acestor regiuni la teritoriul și tradiția populară a României. Cu privire la acei anonimi care i-au furnizat lui Bartók un material prețios, se dau date ambigue — aceștia fiind cînd « Rumanian » (Români), cînd « Transylvanian » (Transilvăneni).⁴

Aceste afirmații tendențioase nu au nimic comun cu opera, judecata de valoare și ținuta lui Béla Bartók. Acesta își intitulase impunătoarea sa colecție de colinde fără niciun echivoc « Rumänische Colinde »⁵ și dăduse o înaltă apreciere acestui gen, ca și folclorului românesc în general. Referindu-se la categoriile cîntecului popular românesc, Bartók afirma: « Cea mai însemnată este categoria cîntecelor de Crăciun, pe românește Colinde; ea cuprinde de altfel și în textele ei material de mare preț pentru folclor, ba chiar pentru istoria culturii ».⁶

Textele de colindă reprezintă doar unul din elementele constitutive ale unui ceremonial complex care se bizue pe puterea reunită a cuvîntului, muzicii, gestualității, dansului, uneori și pe cea a imaginii plastice. Toate aceste sisteme de comunicare se întrepătrund, se determină și se completează reciproc, asumîndu-și concomitent, succesiv sau alternativ sarcina susținerii mesajului exprimat de colindă ca limbaj global. În mod schematic, relația instaurată între sistemele amintite se traduce în termenii colindatului tradițional astfel: gestualitate și dialog vorbit între colindători și gazde, text cîntat (execuția propriu zisă a colindei), text vorbit (urarea), din nou gestualitate și dialog vorbit (dăruirea colindătorilor și orația de mulțumire adresată de colindători gazdelor), iar în încheiere dans, uneori și reprezentări plastice (dans cu femeile din casa gazdei, joc cu măști). Asemenea altor ceremoniale românești, colindatul tradițional comportă aplicarea unor prescripții și permite cu intermitență stabilirea unei conexiuni cu reprezentări și credințe deduse dintr-o axiologie colectivă. Prescripțiile menționate — care au în vedere relațiile dintre agenții și destinarii ceremonialului precum și desfășurarea acestuia — se reflectă în grade variabile de coerență la nivelul terminologiei populare.

Desigur, observațiile privitoare la formele tradiționale ale colindatului, la asocierea sa cu elemente de obîrșie mitologică și cu prescripții ceremoniale sînt valabile pentru un stadiu astăzi depășit al satului românesc. Ca reflex al schimbărilor produse în mentalitatea populară — schimbări simțitor accelerate în ultimele decenii prin revoluția socială, eradicarea analfabetismului, angrenarea satului la

rețeaua de învățămînt, sanitară și la radio-televiziune — colindatul a pierdut pentru purtătorii săi semnificația sa ceremonială, comutindu-se treptat într-un protocol al relațiilor cordiale dintre generații, prilej de regroupare a comunității rurale parțial dispersate în fabrici, în mine sau pe șantiere. Fie că s-au disociat pentru practicanții moderni ai obiceiului de prescripții și credințe, fie că sînt cunoscute prin intermediul literei tipărite, ca niște simple poezii, textele de colindă continuă să păstreze marca apartenenței lor la un sistem unitar; versificația se explică prin interacțiunea sa cu melodia, iar anumite pasaje rămîn obscure sau dau loc la interpretări eronate fără sprijinul unui material apercceptiv privitor la angrenajul intern al colindatului și la funcția sa în comunicarea satului românesc tradițional.

Analiza colindei presupune deci restabilirea acelor corelații adînci care au unit cuvîntul cu celelalte semne implicate în practica ceremonială. Dat fiind procesul involutiv al colindatului modern, ne vom sluji de date cu valoare retroactivă — acte, termeni sau prescripții ceremoniale ieșite din uzul colindătorilor contemporani, dar care au mai putut fi surprinse de către culegători într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat.

Anumite aspecte nu pot fi însă explicate doar pe baza analizei intrinsece a colindatului. De aceea oricîteori va fi necesar, vom încerca să raportăm colinda la contextul culturii populare românești, în perspectiva largă a unui material comparativ.

Pentru a lua în considerație toate ipotezele privind constituirea stratului de bază al colindei, ne vom referi în prealabil la două coordonate elementare ale genului: obîrșia termenului colindă și data desfășurării obiceiului.

Pentru desemnarea genului de care ne ocupăm, se poate constata existența unei terminologii diferențiate. Termenul « colind » cunoaște o mare răspîndire în Muntenia și Dobrogea. Termenul transilvănean dominant care s-a adoptat și de către folcloristică este cel de « colindă »; partea de nord-vest a Transilvaniei utilizează termenul « corindă », care se mai întîlnește incorporat doar refrenului și în Zărand, Munții Apuseni, ba chiar și în județul Sibiu. După cum s-a demonstrat⁷, termenul mai vechi « corindă » provine din latinul *Calendae*. Slavul « *Coleda* », derivat și el din *Calendae* și pătruns la noi prin adoptarea ierarhiei bisericești slavo-bizantine, a influențat forma moștenită de Români direct din latină. Termenul astfel obținut, « colinda », a restrîns aria de circulație a formei mai arhaice, căreia în bună parte i s-a substituit.

Romanii numeau *Calendae*⁸ primele zile ale fiecărei luni. *Calendae* Ianuaril care marcau și începutul noului an administrativ, se sărbătoreau pe toată întinderea Imperiului roman cu un fast deosebit; se practicau urări de sănătate și belșug, se schimbau daruri, se scruta viitorul prin divinații. Tot la *Calendae*, și cu deosebire în Imperiul de Răsărit unde cultul lui Dionysos — zeitate greco-tracică — era atît de răspîndit, se practicau travestiri. Calendele încheiau un întreg ciclu de sărbători greco-romane și orientale. Dintre acestea, *Saturnalia* și *Dies Solis Invicti* merită o mențiune specială. *Saturnalia*, serbată în 17 decembrie, se caracteriza printr-o libertate fără opreliști și petreceri îmbelșugate; la răspîntii se înjunghiau porci, iar ospele se desfășurau sub autoritatea unui « rege » ales cu acest prilej. *Dies Natalis Solis Invicti*, sărbătoare închinată zeului Mithra, intră în calendarul oficial roman în sec. III cînd l se fixează și data — 25 decembrie. Încă de la începutul erei creștine, cultul solar al lui Mithra⁹ — cult adus din Orient prin trupele auxiliare asiatice, prin mercenarii și captivi — căpătase o mare popularitate în Imperiu. Că acest cult a fost practicat și la noi se dovedește prin prezența pe teritoriul țării noastre a numeroase lăcașuri și altare, reliefuri și inscripții dedicate zeului Mithra⁹. Peste toate aceste sărbători ale calendarului păgîn din antichitatea tîrzie se suprapune ciclul sărbătorilor creștine de iarnă. Înlocuirea ciclului păgîn de sărbători prin cel creștin

nu a reprezentat însă o ruptură. Asemenea picturii paleo-creștine care încorporează elemente din filonul picturii imperiale, sărbătorile noii credințe preiau — în pofida luptei vehemente a bisericii sau printr-o strategie abilă a acesteia — numeroase credințe și practici din ciclul păgîn al festivităților de iarnă. Sub acest raport este semnificativ faptul că după numeroase ezitări ale calendarului creștin timpuriu, Crăciunul se fixează de către biserică în secolul IV la 25 decembrie, dată care coincide cu ziua lui Mithra, zeitate foarte cultivată în aceea vreme. Crăciunul devine totodată și începutul anului ecleziastic, menținându-se cu acest rol secole de-a-rîndul. Căpătînd deci semnificația de An nou, Crăciunul se substituie Calendelor, Saturnaliilor și zilei lui Mithra, sărbători de la care preia numeroase elemente: obiceiul urărilor și travestițiilor, datina tăierii porcilor și a oșpețelor colective, sensul augural precum și unele elemente solare care pot fi atribuite unor vestigii mitrice.

Procesul acesta de absorbție și substituie a fost desigur complex și îndelungat. Infierarea sărbătorilor păgîne de iarnă și a datinilor legate de acestea de către Conciliul Trulan, demonstrează practica lor activă la finele secolului VII în Constantinopol, centru prestigios al creștinismului. Dacă în mediul citadin, creștinismul izbutește treptat să combată practicile păgîne, să și le înglobeze și să le ștergă amintirea, la sate victoria sa este mai tardivă și mai incertă. Etimologia cuvîntului păgîn (paganus derivă din pagus = locuitor al satului) dovedește că multă vreme pentru lumea creștină a orașelor, noțiunea de țaran s-a confundat cu cea de păgîn. Această forță de remanență tipică culturilor tradiționale de tip rural, explică în bună parte de ce în sud-estul Europei, amintirea ciclului sărbătorilor imperiale de iarnă s-a menținut în terminologia și semnificația unor datini de Crăciun mai bine decît în Occident. Nu trebuie însă să ne grăbim a atribui o obîrșie greco-latină unor practici din colindatul românesc care pot proveni dintr-o perioadă anterioară cuceririi romane.

După cum rezultă din mărturiile arheologice ca și din analiza termenilor de cult, creștinismul însoțit de către dăco-romani doar în principiile sale de bază — a fost practicat pe cea mai mare parte a teritoriului țării noastre¹⁰ în comunități mici nesubordonate vreunei jurisdicții bisericești. Acest creștinism de factură populară¹¹ s-a menținut la noi o perioadă îndelungată. Numeroase date probează că în aceste circumstanțe, obiceiurile păgîne au continuat să se practice paralel cu creștinismul sau prin împletire cu acesta. Din mulțimea elementelor relevante sub raportul persistenței unor datini pre-creștine ne vom mărgini să semnalăm că în anumite regiuni ale țării¹² în cimitirele satești se așează pe morminte nu o cruce ci stîlpi, în timp ce în alte zone se obișnuia pînă nu demult a se pune la capul mortului o simplă platră¹³.

Desigur, nu putem nesocoti faptul că în timp biserica a dobîndit autoritate și influență sa s-a făcut simțită. În răsăritul Europei însă, lupta bisericii împotriva practicilor păgîne a avut un caracter mai puțin metodic decît în Occident. Nedistanțată de popor prin cultură teologică, preoții noștri de țară nu s-au situat pe poziția unor adversari intransigenți ai păgînismului; ei înșiși au contribuit uneori — fără voie — la supraviețuirea datinilor păgîne sau la simbioza acestora cu creștinismul.

În ce măsură colinda poate fi raportată la un strat autohton sau la filonul greco-roman, ponderea influenței creștine, iată doar cîteva din problemele a căror complexitate ne-am mărginit doar să o sugerăm. Abia analiza obiceiului și a textelor de colindă ne va îngădui să tragem cîteva concluzii sau să emitem unele ipoteze.

Descrierea globală a colindatului, a limbajelor care-l susțin, a etapelor și protocolului său, ridică probleme numeroase. Practicat cu o intensitate variabilă, colindatul include particularități locale și etape diferite de evoluție. Și cum unele din aceste particularități aduc date deosebit de prețioase, descrierea colindatului¹⁴

sub multiplele sale forme devine fatalmente stufoasă. În rindurile da față ne vom limita la relevarea citorva aspecte semnificative legate de practica tradițională a colindatului.

Agenții ceremonialului aparțin unui grup numit de obicei «ceată». Se pot distinge mai multe tipuri de ceată: ceata cu o componentă feminină, atestată doar în Muscel și anumite puncte din Moldova, ceata bărbătească alcătuită din flăcăi și bărbați însurați, tip foarte răspândit, și ceata din Sudul Ardealului care includea în trecut doar tinerii necăsătoriți. După unele indicii, putem aprecia că acest ultim tip de ceată a fost mai demult predominant în practica obiceiului. Șeful cetei, numit adesea vătaf sau jude, dispunea de o mare autoritate: el răspundea de comportarea colindătorilor pe care în sudul Transilvaniei avea dreptul de a-i pedepsi cu asprime, și tot lui îi revenea un rol conducător în ospățul colectiv¹⁵ prin care se încheia ciclul datinilor de iarnă. Ca efect al creșterii influenței bisericii sau ca urmare a unor circumstanțe social-politice tipice Ardealului, preotul sau autoritățile comunale patronau uneori alegerile din ceată. În Țara Oltului membrii cetei erau obligați să locuiască la «gazdă» (un fel de patron al feciorilor) pe perioada care începea cu Crăciunul și se încheia cu ospățul. Obligația co-habitării viza mai demult păstrarea castității, după cum rezultă dintr-o informație din Voivodeni-Făgăraș¹⁶, unde relațiile cu fetele în perioada menționată se penalizau de către ceată. Deosebit de semnificative sînt practicile la desfacerea cetelor. Astfel în Tiur-Blaj¹⁷, se simula moartea și înmormîntarea unui colindător. Mimarea îngropăciunilor, frecventă și în alte obiceiuri ale ciclului de iarnă, poate fi raportată la cultul lui Dionysos, dar și la ritualuri vegetaționale locale, anterioare sintezei cultice operate de Greci.

Colindatul propriu-zis cu întreaga sa desfășurare ceremonială are loc de obicei la Crăciun; pe alocuri însă, sub influența practicilor citadine, colindele se execută de Anul Nou. Asociat în trecut unor credințe privitoare la sănătatea copiilor și animalelor precum și la prosperitatea recoltelor, colindatul se diferențiază regional sub raportul manifestărilor implicate. În partea de vest a regiunii Hunedoara, în Beiuș, Zarand și Valea Mureșului colindătorii folosesc mici tobe numite «dube». Foarte probabil că prin larma iscată de bubuitul tobelor se urmărea în trecut a neutraliza spiritele morților cărora li se atribuie pe o arie europeană largă o influență nocivă în perioada solstițiului de iarnă.¹⁸ Instrumentele zgomotoase și în genere vacarmul, ca mijloace magice de protecție împotriva unor influențe considerate nefaste joacă un rol important în numeroase practici tradiționale: zăngăniturile și strigătele menite a contracara efectul dezastruos atribuit eclipselor solare sau folosirea în riturile de inițiere a bull-roar-ului¹⁹, instrument analog buhalului nostru. Pocnetele din bici și mugetul buhalului care însoțesc mai ales în Moldova și Muntenia Plugosorul și măștile de Anul Nou, ca și tobele colindătorilor ardeleni, se înscriu într-un ansamblu de manifestări destinate a asigura trecerea fără primejdii a perioadei solstițiului de iarnă. Din aceeași sferă de manifestări fac parte și măștile — zoomorfe sau antropomorfe — care reprezintă în unele regiuni forme complementare ale colindatului. Menționăm că în anumite zone, la încheierea ciclului sărbătorilor de iarnă, colindătorii mascați zăngăneau din flare, permițându-și chiar a se năpusti în curțile oamenilor și a produce mici stricăciuni. Obiceiul care viza foarte probabil izgonirea duhurilor, reflectă în același timp impunitatea cetei pe perioada sărbătorilor de iarnă. Prerogativele membrilor cetei se evidențiază și în pedepsele numite global «descolindat», — strigături blasfematoare, smulgerea porților din țîșini — pedepse care se aplicau de către colindători caselor care refuzau să-l primească. Asemenea refuzuri reprezentau desigur excepții; în comunitatea rurală românească tradițională, colindatul se răspîndea prin daruri dintre care cel mai semnificativ era colacul, asociat în trecut unor practici de protecție a sănătății copiilor și animalelor. Semnalăm dea-

semenea un caz tipic de inserție a bisericii în colindatul ancestral — iordănitul — obicei complementar colindatului atestat în anumite regiuni ale Munteniei. În Jugur de pildă, flăcăii colindători stropesc cu busuioc muiat în aghiazmă pe toți cei ce ies la Bobotează din biserică (inclusiv popa și dascălul), îi saltă de trei ori în sus « cică să fie sănătoși tot anu »²⁰.

Parțial dispărute din practica modernă a obiceiului, titulaturile cu caracter prescriptiv aplicate prin tradiție colindelor au fost mai demult generalizate pe întreaga arie a colindatului. De fapt, rețeaua de titulaturi date colindelor permite deducerea unui sistem de prescripții constituit pe baza unor multiple criterii de clasificare: loc (« colindă de fereastră », « de masă »), timp (« colind de noapte », « Zori »), destinatar (« colindă de vinător », « de familie cu copii »), etc. Atragem atenția, că, deși extrem de numeroase și evidente în colindă, titulaturile prescriptive apar și în ceremonialul funebru și în cel nupțial (« Zori », « Cîntecul nașului »). Analogia sub raport prescriptiv a titulaturilor amintite sugerează existența unui statut comun categoriei ceremonialelor românești. În colindă, cele mai numeroase sînt titulaturile referitoare la destinatarii. Bogăția acestei categorii se explică prin faptul că foarte des în practica tradițională urarea prin care se încheie colinda are o adresă bine precizată — ceata atribuind eroului cîntecelor lor numele unui membru al familiei colindate. Prin inserarea numelui acestuia, între eroul-subiect și adresant se stabilea o echivalență simbolică, iar planul narativ sau descriptiv căpăta valoarea unei alegorii. Desigur, fiecare temă are o sferă de referințe simbolice care se poate adapta la o categorie de adresanți în raport cu profesia, vîrsta, sexul sau statutul social al acestora. Analiza colindelor subsumate titulaturilor « de băiat » și « de fată » aduce date prețioase cu privire la instituțiile pubertății în trecut și evidențiază totodată relația colindatului cu ceremonialul nupțial. Așa numitele colinde « de mort », colinde care se executau în casele îndoliate, aparțin fără îndoială unui stadiu vechi al obiceiului, cînd ceremonialul urării includea și elemente funerare. La noi, ca și la Grecii și Slavi, practicile din ciclul sărbătorilor de iarnă păstrează vestigiile din cultul strămoșilor. Astfel Românii, pentru a îmbuna duhurile morților care ar bîntui în această perioadă, obișnuiau să lase în noaptea de 23 spre 24 decembrie masa încărcată cu bucate. Tot în perioada sărbătorilor de iarnă, Grecii moderni așează pe acoperișuri cîrnați și turte destinate a potoli presupusa lăcomie a irascibililor « Kalikaŋtaroi »²¹.

Însumînd datele care rezultă din descrierea obiceiului, putem constata că biserica a influențat în mică măsură etapele colindatului ; a izbutit doar în anumite zone să-și asocieze autoritatea și să introducă în practica ceremonială elemente din recuzita slujbei creștine.

În tradiția noastră populară, Crăciunul păstrează vechiul său sens augural, sens derivat din Calende ; prin aceasta, prin unele elemente de Saturnalii ca și prin originea etimologică a termenului colindă, ceremonialul urării poate fi raportat la ciclul greco-latin al sărbătorilor de iarnă. Nu avem însă suficiente temeiuri pentru a considera tradițiile greco-latine adoptate în procesul de romanizare sau transmise prin filieră creștină drept sursa de bază a colindatului.

Prerogativele cetelor de flăcăi colindători, caracterul imperios al obiceiului, practica descolindatului amintesc prin numeroase aspecte societățile bărbătești, așa numitele Männerbunde, confrerii care își trag obîrșia din străvechi rituri de inițiere. Forme evolute ale unor societăți de acest tip, s-au menținut pînă tîrziu în zona sud-estului european. După cum rezultă din analiza etapelor și titulaturilor sale, colindatul românesc are un caracter ceremonial difuz ; obiceiul include vestigiile din riturile pubertății și elemente de ceremonial funebru, vizează favorizarea căsătoriilor, fertilitatea vegetației și animalelor și prezintă tangențe cu rituri apotropeice.

De bună seamă, adoptarea sărbătorilor greco-romane nu a atras după sine abolirea fondului local de tradiții. Prestigiul politic și cultural al sărbătorilor imperiale de iarnă a contribuit în primul rând la polarizarea în jurul anului nou roman a unor datini locale prilejuite de solstițiul de iarnă precum și a unor rituri agrare de primăvară. Concentrarea la Calendae Ianuarii a unor practici locale dispartate ca dată, nu a avut doar un caracter cumulativ; în acest proces stratul autohton a fost îmbogățit prin aportul filonului greco-roman și s-au creat premisele unui ceremonial de sinteză.

Ceea ce se poate deduce pentru un stadiu mai vechi pe baza descrierii etapelor colindatului tradițional sau prin confruntare cu date comparative și unele rare mărturii de teren, își găsește un punct de sprijin, se completează și se clarifică la nivelul analizei de text. Sub raportul conservării amintirii unor rituri regresive, textul colindei — în virtutea rolului său de gardian al gestualității ceremoniale — se dovedește a fi mai rezistent decât obiceiul. Analizând o categorie de colinde ardelenesti constatăm de pildă că iordănitul — cunoscut astăzi ca un obicei cu elemente agrare tipic Munteniei — nu a avut mai demult nici o contingentă cu biserica și a fost practicat și în zona transcarpatică.²³ Sensul de ceremonial agrar al colindatului, care transpare astăzi doar din mărturiile unor bătrâni, a rămas încrustat în formulele pietrificate ale colindei: « De noi să ne dăm / Mană cîmpilor / Roadă grînelor »²³ sau « Holdele le-a rouratu / Și din gură a cuvîntatu / Creșteți grîne pînă-n brîne / Și săcări pînă-n subsori / Și alaie pîn' după cap ».²⁴

Analiza de text a colindei permite mai mult decât o confirmare și întregire a datelor cunoscute din practica obiceiului. Prin acea calitate fosilară proprie tradițiilor orale și îndeosebi mitului, versurile colindei păstrează amprenta unor rituri, credințe și reprezentări care au dispărut de foarte multă vreme din exercițiul colindatului și din conștiința purtătorilor săi. Este edificator faptul că atunci cînd a încercat să determine sfera semantică a unor cuvinte indo-europene care în evoluția lor s-au distanțat de sensul lor original, lingvistul Emile Benveniste s-a văzut nevoit să facă un salt de la tradiția scrisă la cea orală, respectiv să conexeze citatul extras din autorii antici la sisteme de relații și obiceiuri semnalate de către etnografi în practica vie a unor populații iliterate.²⁵ Acest demers l-a făcut pe Benveniste să aprecieze că reconstituirea referințelor unei categorii de termeni indo-europeni conduce de la contextul istoric imediat pînă la preistorie.²⁶

Prin însăși afinitatea lor cu mitul, textele care stau în centrul atenției noastre păstrează caracterul unei stratificări arheologice. Desigur, doar un anumit strat al repertoriului colindei include vestigii preistorice și se elucidează prin referință la ritualuri și mituri, dispărute din tradiția românească, dar manifeste încă în sfera altor culturi populare.

Analiza unui număr important de texte din categoria colindelor « de băiat » și « de fată » permite recunoașterea sursei lor în riturile de inițiere la pubertate. Aceste rituri — active și astăzi în tradiția unor populații iliterate — reprezentau în societățile de tip vînătoresc o etapă obligatorie la pubertate. Aduși sau părăsiți în locuri sălbatice, tinerii trebuiau să îndure pe o durată variabilă chinuri și spaime și să se supună la probe adesea primejdioase. Abia la capătul unui stagiului menit a educa răbdarea și curajul și a transmite tinerei generații prin intermediul scenariului inițiativ experiența și legatul cultural al colectivității, puberii obțineau statutul de adulți și dreptul la căsătorie. Trebuie să precizăm, că deși mai bine cunoscute în versiunea lor masculină, riturile de inițiere se aplicau și fetelor ajunse la vîrsta pubertății. Din analiza repertoriilor ceremoniale de Șezătoare și Lloară, repertorii înrudite cu categoria colindelor de fată, apreciem că și în tradiția populară românească s-au practicat rituri ale pubertății feminine.

Funcția premaritală a unor încercări de obîrșie inițiatcă, funcție care se mai poate desluși și în « Cîntecul lăcășii » din ceremonialul nupțial bihorean, s-a menținut deosebit de activă în colindă. Tinerii eroi ai colindei, cărora li se aplică frecvent epitetul de « mîrel », vinează sau întîmpină primejdii în postura de candidați la căsătorie, succesul confruntării încheindu-se de obicei prin obținerea sau fîgăduiala unei mirese. Pe alocuri, textul colindei exprimă clar ideia condiționării căsătoriei de succesul sarcinei asumate de erou: « Mi s-o lăudatu / Mîrel bun bărbatu / Că nu s-o-nsurare / Pin'o săgeta / Șel șerbuț de munte ». ²⁷ Eroii vînători ai colindei își aleg de obicei miresele în hățișurile nepătrunse ale codrilor, în tărîmuri izolate care amintesc recluziunea impusă puberilor pe durata inițierii: « Unde iarba crește / În patru se-mpletește / Nimeni n-o-nclcește » ²⁸ sau « Unde cucu cîntă / Nime nu-l ascultă ». ²⁹

În scenariul inițiatcă simularea înguritării și regurgitării neofitului de către un monstru ocupa un loc central. ³⁰ Un asemenea tip de inițiere a slujit drept matrice colindelor care confruntă un tînăr ³¹ sau o tînără cu un șarpe înspăimîntător. Eroinei unei colinde i se arată într-o joi un șarpe: « Șarpele-o vedea / Capu că-l scotea / Ea se spăimănta ». ³² Șarpele însă se dovedește a fi un monstru benign, sensibil la farmece presupuse sale victime: Șarpele-o striga / Ba fetițo ba / Căji nu te-am mușcat / Și te-am sărutat ». Nu o falsă primejdie, ci o primejdie de neînvins pare a o pîndi pe eroina tipului poli-funcțional ³³ cunoscut prin incipitul « Mă luai, luai, luai ». Tot într-o joi fatidică, fata din colinda « Mă luai, luai » culege o floare miraculoasă care emite semnale erotice: « Floarea rămurără / Cine-n auziră? / Luă di la munte / Cel cu uăi mai multe / Lasă uăile / Și la iè vinisă / Și-n brațe uă strînsă » ³⁴. Din pricina transgresării unor interdicții sexuale impuse în trecut păstorilor la stîni, ³⁵ sau din cauze pe care le ignorăm, incitarea ciobanului la dragoste are urmări funeste; fata este cuprinsă subit de « Junghi fără durere / Moarte fără vreme ». În unele variante, eroina însăși vestește sfîrșitul ineluctabil: « Tri scînduri de bradu / Și-o chiatră la capu / Patruzăși dă cuie / În pămîn' mă puie ». ³⁶ Remarcăm în treacăt că textul citat se referă la tipul de mormînt cu piatră și nu la cel cu cruce.

Nu numai deznodămîntul acestui tip de colindă, dar și alte conotații ale genului indică afinitatea cu sfera funebrului. Zonele pustii în care pătrund tinerii eroi ai colindei prezintă analogii izbitoare cu acele deșerturi dezolate din ceremonialul funebru, unde cocoșii nu cîntă și cîinii nu latră. Semnalăm deasemenea că Zorile, invocații solare cu caracter vădit mitologic sînt comune prin elementele lor esențiale, atît colindei cît și textelor funebre. ³⁷ Epitetul « dalb », atît de frecvent în colindă se aplică în ceremonialul funebru și mortului (« dalbul de voinic ») și tărîmului de dincolo (« lumea dalbă »). În categoriile de texte pomenite, epitetul dalb nu se echivalează cu o notație de culoare. Este bine cunoscut faptul că pe o arie etnografică extrem de largă, albul reprezintă atributul invizibilității și morții ³⁸; în unele rituri de inițiere, moartea simbolică a neofitilor se marchează prin vopsirea acestora în alb. Concepută ca un preambul la viața sexuală și în același timp ca o experiență analogă morții și reînvierii, inițierea includea secvențe funerare, — puberilor creîndu-li-se iluzia prin diferite mijloace (aparitii și zgomote terifiante înîtlîniri cu personaje mascate) de-a fi parcurs drumul care duce spre lumea de dincolo și de-a fi intrat în contact cu spiritele strămoșilor. Există fără îndoială un raport de filiație între confruntările cu măști practice în scenariul inițiatcă și frecvența ridicată a metamorfozelor din colindele vînătorești. Obîrșia inițiatcă a metamorfozelor colindei se mai întrezărește încă din anumite conotații ale textului. În colindă ființele întrupate în animale posedă o imunitate de ordin sacru. Revelația identității lor ascunse determină vînătorul să își rupă precipitat armele: « Harcășăi dac-auză / Puse harcu-ntr-on genunche / Și mi-l rupș-n mii și sute ». ³⁹ Asemenea personajelor mascate din riturile inițierii — care prin identificarea lor

cu spiritele strămoșilor și cu ființe mitice — beneficiau de impunitate, cerbii sau bohorii cu glas omenesc din colindă dispun de prerogative speciale — pradă nepe-depsiți vilee, grădinile sau holdele. Conștiința unei relații între metamorfoze și măștile inițiatice s-a pierdut de multă vreme. La estomparea semnificației rituale a metamorfozelor a contribuit în bună măsură și influența exercitată de creștinism; interpretările creștine date metamorfozelor comportă însă anumite inconsecvențe și fluctuații, ceea ce indică un proces de substituție a stratului mitologic.

Tangența colindei cu sfera funebrului nu se explică doar prin analogia simbolică dintre inițiere și moarte, ci și prin remanența unor credințe și rituri asociate solști-țului de iarnă. Din analiza colindelor cu o funcție funerară mai putem încă descifra aderența unor simboluri la o concepție pre-creștină asupra morții. Astfel, constatăm că se mai atribuie pe alocuri titulatura « de mort », unor colinde care se referă la traversarea unor ape, la corăbii, la un cerb sau bohor care înnoată purtând în coarne o fată dalbă așezată în leagăn de mătase. Menționăm că apele și ambarcațiunile se leagă de vechi reprezentări înfățișând călătoria sufletelor spre alte tărîmuri, iar cerbul joacă rolul de animal psihopomp atît în colindă cit și în cîntecul funebru. Ca reflex al unei viziuni senine asupra morții, unele colinde funerare îi înfățișează pe cei decedați la ospete, într-un moment de bună stare și veselie: somnul vredni-cului vameș este vegheat cu grijă de dalba vameșoaică iar fata purtată în leagăn de către un cerb sau bohor coase și cîntă. Sub influența creștinismului, parte din vechile simboluri funerare ale colindei au regresat, cedînd locul subiectelor liturgice resimțite astăzi ca mult mai adecvate — prin caracterul lui dramatic — titulaturii « de mort ».

Colinda include numeroase motive cosmogonice. Între data execuției colindelor și interesul manifestat pentru cosmogonie se pot stabili anumite conexiuni. Cere-monialurile de Anul Nou au constituit totdeauna un prilej de recapitulare a înce-purilor lumii ;⁴⁰ evocînd actele originare în perioada critică de tranziție de la un an la altul, se urmărea a obține energiile intacte și inocența atribute momentului primordial. În colindă întîmpinăm mai multe tipuri de cosmogonii. Astfel în unele texte apele iau naștere nu din voința unui demiurg, ci din roua scuturată de un animal mitic : « Supt poala molivului / Zace, zace acel trefin / . . . El atunce se scula / Se scula, se scuturară / . . . Dintr-a lui scuturătură / Riu repede se pornea / Repede pe lespedoară / Dar de mare mîrgini n'are ».⁴¹ Cele mai multe colinde pun pe seama lui Dumnezeu creația lumii. Facerea, în versiunea pe care o oferă colinda este însă total diferită de geneza bibliei ; conform colindei, Dumnezeu la începutul lumii « Sus cerul l-a ridicat / În patru stîlpi l-a răzimat / Patru stîlpi tot de argint ».⁴² Bolta susținută de stîlpi corespunde unor reprezentări mitologice extrem de răspîndite. Ne mîrginim să semnalăm că la populațiile siberiene, la populațiile germanice și la Celți credința în stîlpii cosmici a luat forma unor repre-zentări și practici cultice.⁴³

Aplicată cu intermitență și circumspecție, analiza de text restituie unor pasaje ale colindei sensul lor de ritual și mit. La conservarea amprentei rituale și mitice a contribuit și acțiunea coercitivă exercitată de schema versificației și melodiei.

Nu totdeauna însă analiza de text permite stabilirea unor conexiuni clare și nemij-loctice cu ritualul. Textul colindei își arogă uneori o relativă distanță față de prescripțiile rituale — le tratează ambiguu și aluziv sau le convertește în simboluri. În modele sau anti-modele⁴⁴ de comportare. Precizarea referinței exacte a textului întîmpinăm pe alocuri un obstacol și în acele pasaje derutante care îmbină elemente dispartate. Nu rareori, aceeași colindă include în matricea unor rituri vîntătorești, elemente pastorale sau agrare și referințe creștine. Cel puțin în aria culturii tradi-ționale europene, ideea conservării unor mituri în puritatea lor originară se dovedește iluzorie. Constituită pe etape, colinda a absorbit succesiv influențe și aporturi diferite.

Una din căile prin care au pătruns în colindă refrene, formule, personaje, motive și teme a fost creștinismul. Astfel, pentru o categorie de colinde — pe care le apreciem ca reprezentând o pătrime din repertoriul genului⁴⁵ — s-a putut stabili sursa lor în textele apocrife difuzate la noi prin filieră slavo-bizantină.

Analiza colindelor de inspirație creștină ne pune însă adeseori în situația arheologului care descoperă în materialul de construcție a vechilor basilici piatra templelor păgâne. Impunându-se treptat ca religie universală, creștinismul a contribuit involuntar și la stabilirea unor contacte între culturi populare disparate. Prezența unor elemente din folclorul bazinului mediteranean și a Asiei Mici în puncte îndepărtate geografic, se datorează în bună măsură tocmai creștinismului, care în expansiunea sa a antrenat după sine legende și credințe originare din centrul său de iradiație. Unul din textele criptice de colindă, nașterea lui Isus din piatră (« La cea piatră lecovată / Lerului Doamnele / Șede Malca-ngenunchiată / Să nască Fiul din piatră / Fiu din piatră s-a născut . . . »⁴⁶) se elucidează prin raportarea la străvechiul obicei al pietrei obstetricale, obicei uzitat în Orient.⁴⁷ Desigur, doar parte din elementele de folclor condensate în apocrife pot fi atribuite zonelor din care creștinismul la începuturile sale s-a propagat; la nivele diferite, miraculosul creștin s-a îmbogățit mai ales prin întrepătrunderea sa cu reprezentări și credințe din sfera culturilor populare în care s-a implantat.

Analiza de ansamblu a colindei operată la nivelul refrenelor personajelor, motivelor și comparativ pe variantele aceluiași tip, pune sub semnul întrebării diviziunea convențională a genului în două categorii de texte bine delimitate — laice și religioase.

Nu vom insista asupra faptului că refrene de influență bisericească apar în colinde total străine tematicii creștine și vice-versa, colinde cu subiecte liturgice se asociază cu refrene din fondul tradițional.

În această succintă analiză a colindei ne propunem să selectăm câteva din elementele care evidențiază relația de paralelism, competiție, fuziune, substituție sau interferență dintre miraculosul popular și cel creștin.

Putem constata de pildă că în numeroase colinde între personajele mitologiei populare și sfinți nu se stabilește un raport de opoziție; Sînnicoară salvează de la Innec corăbiile soarelui, Nașterea este vestită de către o zînoară, iar Isus nu pregetă a se prinde în joc cu sora soarelui: « Noi că l-am văzut / În tîrg la Rusalim / Într-un joc jucîn' / Ș-așa mi-și juca / După iel iera / Sora soarelui / D-așa mi-o juca / Pă soare sărea / Stele să fășea / Pă pămîn' cădea ». ⁴⁸ În formele de sincretism religios care s-au menținut multă vreme la noi, sfinții și personajele mitologiei populare nu constituiau forțe antagonice; sub aceste auspicii, alăturarea personajelor creștine cu cele mitologice nu putea fi resimțită ca incompatibilă sau profanatoare.

Sînt și colinde care reflectă un moment de tensiune între mitologia populară și creștinism. Cele două filoane, reunite în același exemplar continuă să se concureze. Astfel în unele colinde vîntorești cu metamorfoze cerbul pretinde mai întîi a fi Sfîntul Ion, apoi se dezmințe dezvăluindu-se ca un personaj miraculos care măsoară « Pămîntu cu umbletu / Și ceru cu cumpātu ». ⁴⁹

Parte din elementele datorate creștinismului au fost supuse procesului de elaborare folclorică; reasamblate sau contopite cu vechile credințe și reprezentări, elementele de miraculos creștin au contribuit la apariția unor personaje surprinzătoare prin caracterul lor hibrid. Iuda de exemplu se înfățișează în unele colinde ca un personaj subacvatic investit cu puteri oraculare și avînd un pui sau ca un demon subpămîntean.

O categorie de sfinți par a se fi substituit unor personaje mitologice pe care le-au deposedat de vechile lor atribute. Sfîntul Ilie de exemplu care în numeroase

colinde zvîrle cu fulgerul și trăznetul pentru a pedepsi pe furul astrelor, păstrează slabe contingente cu personajul biblic. Sfîntul, care după unele legende ar fi ciung și șchiop, poate fi raportat la Jupiter tonans, la Vulcan sau la zeitatea tragică investită cu atributul fulgerului și trăznetului, Gebeleizis, zeitate de care pomeniște Herodot.⁶⁰

Pentru un număr de personaje și motive se poate proba pe baza confruntării unor variante, obîrșia lor mitologică. Unele colinde îl înfățișează pe Dumnezeu coborînd din cer: « Dă pă scări de luminări / Pa nimica nu călca / De nimic nu se ținea ». ⁶¹ În alte variante însă, nu Dumnezeului creștin, ci altui personaj i se atribuie această coborîre miraculoasă: « Colo-n jos și mai în jos / Ieste-o scară tot de ceară / Pe cari soarele scoboară / Cu secera subțioară / Să secere la săcară / Și la grîu de primăvară ». ⁶² Din compararea unui grup distinct de variante constatăm că adaptarea la creștinism a colindei s-a redus uneori la adaosuri stîngace. Unele variante de pildă înfățișează un voinic aflat în luptă care cere ajutorul soarelui. ⁶³ Un text înrudit introduce corectivul: « Iar se roagă un mirelaș / Iar se roagă soarelui / Stă-mi soare într-ajutor / Că eu port război cu Turcii / Nu te ruga mire mie / Te roagă Domnului tău / . . . » ⁶⁴ O fază mult mai avansată atinge procesul creștinării în colindele care prezintă imaginea omului bun culegînd din rai mere obținute prin rugăciuni și fapte creștinești. Din analiza unui șir de variante rezultă că această redacțiune creștină este produsul ultim al unor transformări în trepte la capătul cărora descoperim un tip cu un pronunțat caracter mitologic; în locul « omului bun » apar trei femei care culeg mere. Întrebate de unde au merele femeile răspund: « Noi le-am căpătat / De la sfîntu soare / Cu mare rugare ». ⁶⁵ Cele trei femei, numite incidental și zîne, apar asociate cu soarele și în ceremonialul funebru, în cîntecul Zorilor de exemplu. ⁶⁶ Atragem totodată atenția că aurul, căruia într-o concepție arhaică i se atribuia o obîrșie solară și virtuți magice, ⁶⁷ reprezintă un element obsesiv al colindei. Chiar și raiul în care « omul bun » culege mere, generează materii prețioase: « Merele chica / Un'e jos chica / Argint, să făcea / Cesta-i domnul bun / Mină le lua / Aur să făcea. » ⁶⁸ Atragem atenția că după știința noastră, referințele la zori, soare, și sora soarelui reprezintă — prin confruntare cu repertoriile sud-est europene practicate la Crăciun — o trăsătură originală a colindei românești. Istoriei religiilor îi revine sarcina dificilă de a preciza originea acestor referințe și a stabili totodată o posibilă relație între colindă și vestigiile de cult solar scoase la iveală pe teritoriul țării noastre de arheologie.

Analiza de text — în coroborare cu date de teren și material comparativ — ne dă însă dreptul să ajungem la concluzia că elementele creștine nu reprezintă un factor constitutiv al colindei, ci o influență suprapusă. Procesul inserției unor personaje, motive și teme creștine în colindă a luat proporții după toate indicile în ultimele 3—4 secole ca efect al circulației mai intense a apocrifelor și sub impulsul influenței sporite a bisericii. Apreciem însă pe baza unor conotații ale textului (compatibilitatea cu modelul tradițional de compoziție, ramificarea pe subtipuri, prezența titlaturilor prescriptive și a unor fenomene de uzură la nivel lexical) că un mănunchi de elemente creștine a pătruns în colindă la o dată timpurie. Atribuirea de pildă unei faze incipiente de adaptare a colindei la creștinism, incorporarea refrenului haleluia, devenit prin deformare și îndelungă uzură îndătinatul *Leru-i Ier*. ⁶⁹ Este deasemenea plauzibil ca la constituirea tipurilor și subtipurilor de colindă care-l înfățișează pe Isus în mijlocul turmei să fi contribuit și simbolul paleo-creștin al bunului păstor, simbol încărcat la rîndul său cu elemente orfice.

Exercitată pe etape și în proporții variabile, influența creștină nu a izbutit să zdruncine substratul mitologic al colindei. Acestui substrat îi datorează colinda înalta sa capacitate expresivă, implicarea unor sensuri fundamentale ale existenței și durată în timp.

NOTE

¹ Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Préface Gilbert Rouget, Genève, Minkoff — Reprint, 1973, p. IX.

² Versiune sensibil apropiată de gustul literar prin « îndreptările » aduse de ilustrul culegător; v. Vasile Alecsandri, *Balade adunate și îndreptate de . . .* Partea I-II, Iași, Tip. Buciumului Român, 1852—1853.

³ Funk & Wagnalls, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Maria Leach Editor, Jerome Fried Associated Editor, Funk & Wagnalls Company, New-York, 1949, vol. I, p. 241.

⁴ Funk & Wagnalls, op.cit., vol. I, p. 116.

⁵ Bartók depusese mari strădanii atît la noi în țară cît și în străinătate pentru publicarea integrală a acestui volum (melodii și texte); colecția apare în întregime ei postum în Ungaria în 1968 și în U.S.A. în 1975.

⁶ Béla Bartók, *Scrieri măruntă despre muzica populară românească*, Adunate și traduse de Constantin Brăiloiu, București, Luceafărul, 1937, p. 14.

⁷ V. Alexandru Rosetti, *Colindele religioase la Români*, Extras din *Analele Academiei Române*, Seria II, Tom XL, București, Lib. Cartea Românească și Pavel Suru, 1920, pp. 15—23.

⁸ Cu privire la ciclul sărbătorilor imperiale de iarnă și la relația lor cu ciclul creștin v. Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la Români și Slavi*, Contribuție la studiul mitologiei creștine din orientul Europei, Iași, 1931, Stilpon Kyriakides, *Two Studies on modern Greek Folklore*, «Institute for Balkan Studies», Thessaloniki, 1968, Funk & Wagnalls, op. cit., vol. I, pp. 229—230.

⁹ V.D.M. Pippidi, *Studii de istorie a religiilor antice*, Texte și interpretări, București, ed. științifică, 1969, p. 293.

¹⁰ Exceptînd Dobrogea și malul stîng al Dunării care au intrat în organizarea bisericească romano-bizantină.

¹¹ Cu privire la formule pe care le-a luat creștinismul la Români v.: N. Iorga, *La création religieuse du sud-est européen*, «Conférences données en Sorbonne», Paris, 1929, P.P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, București, Ed. științifică, 1969, M. Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan*, Etudes comparatives sur les religions et le Folklore de la Dacie et de l'Europe orientale, Paris, Payot, 1970.

¹² În sudul Transilvaniei, în unele sate din Oltenia, în Moldova între Vaslui și Huși.

¹³ V. informațiile din Arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, mg. 1488 Rs Voiniceni-Ceoșu de cîmpie — Mureș, culegător — M. Kahane, L. Georgescu, 1977, (Informatori: Silvia Man 60 a., Elena Toșănel 42 a., Răzila Toșănel 79 a.).

¹⁴ Am inclus în descrierea obiceiului date furnizate de studiul fundamental a lui Ovidiu

Birlea, *Colindatul în Transilvania* în «Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1963—1974», Cluj, 1969. Ne referim de asemenea la material de arhivă și la unele informații cuprinse în lucrările: Semion Mangiuca, *Căldindarii Iuliani*, gregorianu și poporul român, Brașov, tip. Alexi, 1881, Traian German, *Tovărășii de Crăciun ale feciilor români din Ardeal*, în «Anuarul Arhivei de folclor», vol. V, București, 1939, Ilarion Cocișiu, *Monografia județului Tirnava Mare*, Sighișoara, Miron Neagu, 1943, Traian Herseni, *Forme străvechi de culturd populară românească*, Studiu de paleoetnografie a cetelor de feciori din Țara Oltului, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.

¹⁵ Practic în Transilvania, dar dispărut din Muntenia unde stăruie doar ca vestigiu.

¹⁶ mg. 3414 II, Voivodeni-Făgăraș, culegător M. Kahane și L. Georgescu 1968.

¹⁷ V. Traian German, op. cit., p. 76.

¹⁸ V. Funk Wagnalls, op. cit., vol. I, pp. 229, 230.

¹⁹ V. Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, Essais sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, 1959, pp. 56—59.

²⁰ V. Arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, Fond Informații, 14953 Jugur-Muscel, culegător Lucilia Georgescu.

²¹ Duhuri care după credința Grecilor moderni ar bîntui în perioada dintre Crăciun și Bobotează, v. Stilpon Kyriakides, op. cit., p. 35.

²² În colindă se pomenește de stropitul curților cu apă și nu cu aghiazmă; v. de ex. în A. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Datini de Crăciun și credințe populare, culegere cu adnotațiuni și glosar, Academia Română, Din viața poporului Român, Culegeri și studii, XXII, București, Sococ și Sfetea, 1914, p. 35—36, nr. XXVII, Cetatea-Albă.

²³ fg. 6861 b, Uric-Hunedoara, culegător I. Cocișiu, 1938.

²⁴ Sabin Drăgoi, 303 *Colinde cu text și melodii*, Ministerul Cultelor și Arzelor, Craiova, Scrisul Românesc, (1931), p. 257—258.

²⁵ Emile Benveniste, *Don et échange dans le vocabulaire indo-européen* în *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

²⁶ Emile Benveniste, *Problèmes sémantiques de la reconstruction* în op. cit., p. 307.

²⁷ mg. 2602 I d, Tisa-Hălmașu-Arad, culegător O. Birlea și I. Herța, 1963.

²⁸ A. Viciu, op. cit., p. 162—163, nr. XCIII, «Țara Oltului».

²⁹ mg. 2602 I k, Tisa-Gurahonț-Arad, culegător O. Birlea, I. Herța, 1963.

³⁰ M. Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 42.

³¹ mg. 2959 I b, (colindă de băiat), Bum-buești-Lovizea, culegător. O. Birlea I. Herța, 1968.

²⁸ mg. 2920, a. (v), Zimnicea-Teleorman, culegător N. Rădulescu, 1966.

²⁹ Tip care face parte atât din repertoriul colindei cît și din cel al Lioarei și Șezătorii.

³⁰ mg. 2519 g, Borșa-Creaca-Sălaj, culegător I. Taloz, 1963.

³¹ privitor la aceste interdicții v. Gottfried Habenicht, *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile* (Geneză, evoluție, tipuri), « Revista de etnografie și folclor », nr. 3, 1968, tom 13.

³² mg. 4883Rs Voiniceni-Ceoazu de Cimples-Mureș, op. cit.

³³ Cu privire la semnificația zorilor și la analogia lor cu Parcele v. Florica Loring și Mariana Kahane, *O ipostază a ursitoarelor în credințe și ceremonialuri în Folclor literar*, vol. II, Universitatea din Timișoara, 1968.

³⁴ Menționăm de pildă că în mitologiile germanice elf derivă etimologic tot din alb: albis/elfe/elfe. V. *Der Grosse Brockhaus*, Leipzig, 1930, vol. V.

³⁵ mg. 2603 I m, Tisa-Hălmagiu-Arad, culegător O. Birlea I. Herța, 1963.

³⁶ V. M. Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 15.

³⁷ mg. 2958 I cc (de băiat), Mlăceni-Rm. Vilcea, culegător O. Birlea I. Herța, 1965.

³⁸ A. Viciu, op. cit., p. 21, nr. I, Săcădate-Avrig-Sibiu.

³⁹ V. *Mythology of All Races* in thirteen volumes, New York, Cooper Square Publishers, 1964, vol. IV, p. 335.

⁴⁰ Micurile axate pe transgresarea unui tabu (incestul de pildă) reprezintă anti-modele tipice.

⁴¹ Extragem aceste date din Indexul tipologic și bibliografic al colindei (mss. M. Brătu-Iescu, text român-englez prelat ed. Minerva în 1968); din totalul de 222 tipuri, 53 sînt creștine.

⁴² A. Viciu, op. cit., p. 51, nr. LV, Cornești-Mihai Viteazu — Cluj.

⁴³ Vestigii ale obiceiului nașterii pe piatră au fost sporadic atestate și la noi; v. V. Bologa,

Despre un presupus străvechi ritual obstetrical-Piatra de naștere (glose și conjecturi etno-atrice în jurul unei colinde arhaice) în *Istoria medicinei*, « Studii și cercetări », București, 1957.

⁴⁴ mg. 503 u, Goleș-Hunedoara, culegător O. Birlea M. Kahane, 1955.

⁴⁵ S. Drăgoi, op. cit., p. 100—101, nr. 29, Leșnic-Veșel-Hunedoara.

⁴⁶ V. Herodot, *Istoria*, București, ed. științifică, 1961, vol. I, p. 345; I. I. Russu, *Religia Geto-Dacilor, zei, credințe, practici religioase* în « Anuarul Institutului de Studii clasice », vol. V, 1944—1948, Cluj, MCMXLIX, p. III; M. Eliade în *De Zalmoxis a Gengis Khan*, op. cit., p. 61 sugerează filiația Sfîntului Ilie din Gebelzeiz.

⁴⁷ mg. 913 b, Almăș-Săliște-Hunedara, culegător Tiberiu Alexandru, Adriana Sache-larie, 1956.

⁴⁸ mg. 3400 II b, Arpașu de jos-Făgăraș, culegător M. Kahane, L. Georgescu, M. Brătu-Iescu, 1967.

⁴⁹ Teofil Frincu și George Candrea, *Romdri din Munții Apuseni (Moșii)*, București, tip. Modernă, 1888, p. 197, nr. 19.

⁵⁰ « Revista de Folclor », an II, nr. 3, p. 64, nr. 5, 1957, Zam-lia-Hunedoara, culegător Sabin Drăgoi.

⁵¹ fg. 4196 a, Cheja-Săcășeni-Maramureș, culegător E. Comișel, 1941.

⁵² V. Florica Loring și Mariana Kahane, *O ipostază a ursitoarelor în credințe și ceremonialuri*, op. cit.

⁵³ V. Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, op. cit., p. 119; Vladimir Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Ed. Univers, 1973, pp. 360—362, 378.

⁵⁴ fg. 4945 b, Galda de sus-Alba, culegător I. Cocșiu, 1936.

⁵⁵ V. etimologia lui Leru i-ler în Al. Rosetti, *Colindele religioase la Români*, op. cit., pp. 24—32.



CARL SANDBURG

O artă care fraternizează cu viitorul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

A trecut un deceniu de la dispariția lui Carl Sandburg.

Cel dintîi rapsod fără prejudecăți al abatoarelor din Chicago, și al forței, și al violențelor prosperei Americi a trăit aproape 90 de ani. Născut în ziua de Bobotează a lui 1878, în statul Illinois, coborîtor din părinți scandinavi, el va închide ochii la 22 iulie 1967, neîncîntat — s-ar zice — prea din cale afară nici de civilizația pe care o exaltase în cîntecele de tinerețe, nici de gloria care venise la el (ca și la Robert Frost), în timp ce Ezra Pound se gîndura îmbătrînind în solitudine, nici măcar de fluctuantul respect cu care o parte a contemporanilor săi și a oficialilor îi înconjuraseră senectutea și recunoașterile în sfîrșit explicabile. Dar, vorba Lucindei Matlock din *Spoon River*-ul lui Edgar Lee Masters: « Trăisem destul la nouăzeci și șase de ani, asta-i tot ». La cei 89 ai săi, și Sandburg trăise berechet, se înțeleptise, știa destul, prea îndestul ce preț au toate mașinile hangarelor lumii și cît prețuiește omul, ca să nu se mai sperie de oratoria tehnicilor ori de tehnica vicleniilor lumii. Motoare, de cite ori contradictorii...

Dintre poeții care au descins din Walt Whitman, el e întîiul ca importanță. Iar după ce anii, experiența și personalitatea sa vor fi intercalat necesarele distanțe acute între sine și model; după ce călătoriile din afara lui deveniseră călătorii interioare și retoricele îi succedau interogația, umorul negru, sarcasmul, îndoiala, sublimarea, tandrețea, simbolul și reveria; după ce suspendatelor elanuri pentru spectacolul vieții pe care o compune, animă, diversifică și în final o și uniformizează excesivitatea industrializărilor, trepidațiile economice și comerciale, mecanica societății, sau forța și presiunile ei, sau automatizarea (dacă nu chiar mutilările) omului; după ce le succede acelor elanuri neliniștea propriului univers, Carl Sandburg va să umple decenii la rînd — pentru lirica americană — orgoliile unei afirmări de legitim și mare prestigiu. Pleiada sau cazul catalizatorilor ce au făcut din « Poetry » un moment incomparabil într-o literatură de sensuri.

De la 1916, cînd debuta cu « poeme din Chicago » (*Chicago Poems*) și pînă la apariția ultimei sale culegeri, « Miere și sare » (*Honey and Salt*, 1963), adică în aproape o jumătate de secol de travaliu literar, Carl Sandburg a totalizat un număr de vreo zece culegeri de versuri (mai amintim *Cornhuskers*; *Smoke and Steel*; *Slabs of the sunburnt West*; *Good morning, America*; *The People, yes*). Opera lui încreagă urcă însă la vreo 40 de volume, dacă nu mai mult. A publicat monografil (celebră, monumentală — aceea despre Abraham Lincoln, în două și apoi în patru volume), studii, romane, istorie, literatură pentru copii (între 1921—1928) și gazetărie. Multă gazetărie. Autodidact, cultura și-a făcut-o singur. Ca să ajungă mai tîrziu la figura în opinia unora dintre criticii țării sale drept poetul național, totuși, al Statelor Unite, ca să ajungă a fi laureatul nu doar o singură dată al premiului Pulitzer și ca să se bucure de numeroase distincții literare și titluri onorifice, asemenea altor alți scriitori ai Noului Continent, și Sandburg a practicat, a cunoscut, a trăit din profesii contradictorii: lucrător la terasamentele de cale

ferată, portar, camionagiu, cărămidar, comisionar, om de serviciu în bucătăriile hotelurilor, agent de publicitate, secretar de primărie, student, sportiv și campion, muncitor agricol, muncitor în uzină, soldat în Filipine, cîntăreț din banjo și stăpin — la un moment dat — peste o turmă de capre păstorite undeva în munți. Într-adevăr, cîndva, după al doilea război mondial, de mult matur și cu conturile încheiate față de contemporani, după ce trecuse la clasarea iluziilor și deziluziilor, iar marile mistere se cam vaporizaseră, cam dispăruseră din portofoliul unui om ca el, cu suficiente experiențe, sătul de viața arhi-aglomerată a marilor orașe, de atîtea gigantice îngrămădiri de beton, zgomot, astenie și aplatizare intelectuală, poetul s-a retras pentru un timp, cu cele trei fiice ale sale: Margaret, Janet și Helga, în Flat Rock (Carolina de Nord) și s-a apucat a crește capre în regiunea marilor lacuri americane. Le suise acolo pentru ca sprintenele cățăraătoare (a explicat Sandburg, o dată, unui reporter) să aibă din prisos la îndemină pietre, pietre de care să-și poată ascuți copitele...

S-a ocupat, prin urmare, cu de toate — și n-a uitat-o, cum se întîmplă cu ființele stupide. N-a convenit să se lase amețelilor vrunei estetism exagerat, în miezul căruia desuetudinea viață de la început, dar nici nu s-a complăcut în euforia unei societăți care-i tolera tardiv dreptul poate la o mulțumire perfidă și relativă, în tot cazul întrebătoare, ce-l va lăsa sceptic: « Cei dați gata de fericire, ai naibii de fericți, cu totul fericți... ăia se fac praf rău de tot... chiar cu totul se fac praf... cînd se fac praf ».

Cum era și firesc, o viață atît de aproape de asperități și de realitate a imprimat poeziei sale un caracter profund social și democratic, aliind revolta cu simplitatea, compasiunea pentru mizerie, exil sau durere cu frenezia pentru cauzele eliberării din toate mizeriile, inclusiv morale, robustețea cu causticitatea, simpatia arătată adevărului și omologărilor sale cu disprețul opus ipocriziei, opus cinismelor (indiferent cum teoretizate), opus brutalității, figurației și sub-inteligenței.

Descrierea abatoarelor din Chicago s-a spus că ar aminti de Verhaeren. Dar « orașele tentaculare » ale aceluia sînt mult mai palide, deși — în orice caz — atît unul cît și celălalt aparțin aceleiași familii literare, căreia mai tîrziu i se adaugă Maiakovski.

Aproape întreaga lui poezie poate fi revendicată de îndrăgostiții direcției vitaliste în literatură, vigorilor și dinamismului care animă arta și minează deriziunea, dezorganizează impostura, destituie putregaiul și putregaiurile minciunii — în oricîtă rigoare, rășcoală, venin sau fală s-ar îmbrăca ele.

Pe diversitatea lor tematică, vorbesc — de data aceasta — de poemele lui Sandburg, s-a creat muzică, s-a născut o suită de interpretări coregrafice și s-a exersat (de ce nu?) vocația autorilor și amatorilor de dramatizări. Ele orchestrează convingător cît patos, cîtă ironie, luciditate, franchețe, firesc, afecțiune și umor pot mobiliza resorturile poeziei, pe linia celor mai bune tradiții ale vocației de om și a mesajelor neticălos hărăzite omului, linie a participării și generozității, cînd arta e prezentă pentru că nu-și abandonează viitorul.

Sandburg va rămîne un tumultuos prieten al vieții, pe care o cîntă chiar și cînd ea îi calcă în picioare. Fiindcă din toate înfrîngerile — în concepția lui — singurul om care dispune de tăria de a scriși și riposta, de a ride și ironiza, de a păcăli și denuda nedreptatea, abuzul, plafonarea și fie blînda fie urzicata neghiobie, singurul este încă un om viu, conștient că « sîngele e sînge și osul e os ». Și orice om viu, în concepția aceasta, măcar în această accepție, presupune posibilitatea birușinei pentru mai bine a tuturor oamenilor.

A și trecut un secol de la nașterea lui Carl Sandburg — vom spune, vail peste nici cîteva luni... iar el ne va zîmbi peste umăr.

SCRISOARE DESCHISĂ POETULUI ARCHIBALD MACLEISH
CARE ŞI-A PĂRĂSIT FERMA DIN MASSACHUSETTS
CA SĂ FACĂ PROPAGANDĂ PENTRU LIBERTATE

THOMAS JEFFERSON avea părul roşu şi-o vioară
şi iubea viaţa şi oamenii şi muzica
şi cărţile şi scrisul şi tăcutele gânduri —
un pătimaş de pace, de bunăcuviinţă, de ordine,
porumbul verii cocîndu-se pentru hambarele iernii,
vacile pe verzile pajişti, minjii sugînd la iepe,
merii gata să hohotească de-atît belşug de mere —
Jefferson iubea pacea ca un bun fermier.
Şi totuşi — timp de opt ani a luptat într-un război —
a scris cu propria-i mîină proclamaţia de război
şi a dat Declaraţiei de Independenţă numele ce-l poartă
şi a făcut din 4 iulie o dată sacră în calendar.
Şi mai era şi prietenul şi tovarăşul său
Ben Franklin, tipograful, cărturarul, diplomatul:
tot ceea ce Franklin cerea nu era decît să fie lăsat în pace
ca să-şi poată duce la bun sfîrşit munca lui de om îndrăgostit de muncă şi pace —
iar Franklin a făcut război timp de opt ani —
acelaşi Franklin care spunea că două naţiuni
mai bine ar da cu zarul decît să intre-n război —
şi el s-a azvîrlit în focul războiului alături de luptătorii pentru libertate —
preţ de opt ani lepădă cît colo tot ce avea:
cărţi, tipografie, divertismentul cu electricitatea,
căutări şi cercetări în ştiinţa pură şi-n cea aplicată —
acestea au trebuit s-aştepte cîtă vreme el s-a dedicat
celor opt lungi ani de război pentru libertate, pentru independenţă.
Acum, desigur, aceşti doi ciudaţi pionieri
apar doar ca doi printre mulţi alţii:
lista cu numele lor e nesfîrşită, oameni
iubitori de pace, bunăcuviinţă, ordine
care-au abandonat tot ce aveau
pentru abstractele noţiuni de « libertate » şi « independenţă ».

Erau de fapt inși blajini, care se fereau de-ncurcături.
 Ei nu vroiau decît liniște, o viață bună și libertate.
 Mai degrabă ar fi-ngrijit de caii de luptă
 În ai opt ani, decît să-i dea tigrilor miniei.
 Istoria spune că amîndoi erau visători
 și-n același timp refuzau maimuțărirea lucrului adevărat
 în același timp ei ridicatu-s-au în capul oaselor și au dat cuvenitul răspuns
 În același timp au făcut să se-mbine graiul oțelului și-al iscusinței cu ne-nduplecarea
 propriului lor oțel și a propriei lor iscusințe.

SCHIȚA UNUI POET

Irosește vremea umblind și spunînd aerului: «Sînt mai ceva chiar și decît vîntul.»

În mai multe falnice zile s-a lăudat văzduhului înconjurător: «Sînt vîntul însuși.»

Are autorizația de poet 4—11—44; a obținut-o chiar înainte ca să fi scris despre «acei
 gîndaci de argint care apar pe cer în fiecare seară fără să prevină pe cineva.»

Se oprește la bîzîitul bondarilor în zilele de marți însoțite ale oricăror luni de vară; singur
 de tot printre cozi de pisici cenușii, printre tușuri cățărătoare de ienupăr, face c-un
 creion însemnări rivalizînd cu urmele de pași ale unor păianjeni nelineștiți; dă de culcușuri
 de șoareci pe sub buștenii de pe plajă, în nisip, și-ntreprinde cercetări despre cum au
 șoarecii o singură încăpere pentru dormitor, sufragerie, cameră de zi și cum n-au ei o
 verandă unde să stea în public și să privească trecătorii.

El se-ntreabă: «Cine altul e-mpăratul unei engleze atît de elegante?

Cine altul a alunecat atît de des pe coji de banane periculoase și totuși a trăit ca să
 aducă laude cojilor de banane în sonore pagini?»

Într-o clipă îl învinuie pe Dumnezeu de-a fi-nfășurat lumea pe-un șiret de pantofi, iar
 în clipa următoare execută o simplă răsucire a-ncheieturii și o ușoară mișcare a mîinii
 și insinuează că oasele acestea au să se scoale larăși în capul oaselor.

Totuși el irosește vremea umblind și spunînd aerului: «Sînt mai ceva decît vîntul»
 sau, în falnice zile: «Eu însumi sînt vîntul.»

PRUNC DIN CHICAGO

Pruncul scos dintr-o ladă de gunoi de-agenții poliției de noapte
 nimeri la spitalul fraților franciscani
 într-o pînză și-un cearceaf alb.

Bătu vîntu-n noaptea-aceea de-octombrie, frunze și gîște gonind
 în curmezișul cerului, spre nord, iar porumbeii mai lacomi
 ca totdeauna după grăunțele din crăpăturile caldarimului orașelor.

Cei doi poliști care-au scos pruncul din lada de gunoi
 au părul cărunt: vorbesc
 de tabelul de pensionați pe care-n curînd
 vor fi și ei trecuți; se-ntreabă dacă pruncul, desigur acum
 dîtăi omul, votează anul acesta pentru Smith ori pentru Hoover.

BIOGRAFIE MISTERIOASĂ

Cristofo Colombo era un bărbat infometat,
s-a hăituit pe sine însuși ocolind lumea jumătate;
a început sărac, a umblat cu pantahuza, a terminat-o la-nchisoare,
Cristofo atât de-nfometat, Cristofo atât de sărac,
Cristofo în cătușele reci de-oțel,
onorabilul, distinsul Cristofo Colombo.

LA PORȚILE MORMINTELOR

Civilizațiile-s puse-n picioare și dărmate
la fel ca popicele dintr-o popicărie.

Civilizațiile-ajung în camioanele de gunoi
și-s cărate la fel ca niște coji
de cartofi sau ca orice alte resturi de mâncare.

Civilizațiile, toată munca artiștilor,
inventatorilor, visători ai muncii și ai geniului,
merg pe rind la gropile cu gunoi.

Treceți-o asta sub tăcere; dat fiind că la porțile mormintelor
tăcerea-i un dar, păstrați tăcere; dat fiind că-naintea epitafurilor
scrise-n aer, dat fiind că-n fața cîntecelor de lebădă aninate-n
aer, tăcerea-i un dar, păstrați tăcere; uitați.

Dacă vreun flecar, guraliv, nătărău se scoală și spune:
Hai să durăm o civilizație acolo unde lucrurile
sacre și frumoase ale trudei și geniului să dăinuie —

Dacă răsare vreun astfel de zurliu gălăgios și se face
auzit — voi dați-l afară — legați-i de tur o tinichea și-nchideți-l
la Leavenworth — și puneți-l în lanțuri în pușcăria din Atlanta —
lăsați-l să mănince din blide de tablă la Sing Sing —
aruncați-l pe viață la San Quentin.

Așa-i legea; precum o civilizație moare și coboară
să se-ndoaie cu cenușă alături de toate celelalte moarte civilizații
— așa-i legea ca toți visătorii ăia murdari și sălbatici să moară cei dintii
puneți-le căluș, închideți-i, făceți-i praf și pulbere.

Și dat fiind că la porțile mormintelor tăcerea-i un dar,
Treceți asta sub tăcere, da, păstrați tăcerea, dați totul uitării.

PUSTIETATE

E-n mine un lup ... colți ascuțiți ca să sfișie răni ... o limbă roșie
pentru carne crudă ... și singele lins cu sălbăcie — păstrez acest
lup fiindcă mi l-a dat pustietatea și pustietatea nu-l va slobozi.

E-n mine o vulpe ... o vulpe-argintie ... adu-mec și ghicesc ... mi-aleg
din vînt și din aer cîte ceva ... adu-mec prin beznă și-l înșfac
pe cel adormiți și-l înfulec și-ascund penele ... dau tîrcoale
și mă furișez și trag pe sfoară.

E-n mine un porc ... un rîț și-un birdăhan ... o mașinărie de mîncat
și de grohăit ... o mașinărie de dormit la soare pe lăfăilele —
și pe ea am primit-o de la pustietate și pustietatea n-o va
lăsa slobodă.

E-n mine un pește ... din albastrul sărat al ecluzelor știu c-am venit ...
gonit-am alături de bancuri de heringi ... am suflat trimbe de
apă cu delfinii-alături ... înaintea ivirii pămîntului ... înainte ca apa
să fi coborît ... înaintea lui Noe ... înaintea primei zile
a Genezei.

E-n mine o maimuță ... cu gheare de cășărat ... cu chip de ciine ...
urlînd de foame ca un clown ... cu păr la subsuori ... iată
bărbații cu ochi de șoim, plini de năzuințe ... iată femeile blonde
și cu ochi albaștri ... se-ascund aici dormind încovrigați,
așteptînd ... gata să mîrîie și să ucidă ... gata să cînte și să alăpteze ...
așteptînd ... — păstrez maimuța fiindcă pustietatea așa-mi spune.

E-n mine un vultur și-un mierloi ... și vulturul zboară printre
Munții Stîncoși ai viselor mele și se luptă printre piscurile
din Sierra dorințelor mele ... iar mierloiu-ncepe-a ciripi
cu mult înaintea amiezii înainte ca roua să se fi luat,
ciripește prin cîtinile din Chattanooga speranțelor
mele, pe deasupra dealurilor din Ozark-ul dorințelor mele —
și-am primit vulturul și mierlăul de la pustietate.

O, am o grădină zoologică, o menajerie am între coaste, sub
feasta aceasta, dedesubtul platoșei inimii mele ca o valvă roșie —
și mai am încă ceva: o inimă de copil-bărbat, o inimă
de copil-femeie: e-un tată și-o mamă și-un amant:
venit-a numai Dumnezeu-știe-de-Unde — căci eu-s paznicul
grădinii zoologice: eu spun da și spun ba: cînt și ucid
și muncesc: sînt un prieten al oamenilor: am venit
din pustietate.

CENUȘĂ ALBĂ

Este o femeie pe bulevardul Michigan care are grijă
de-un papagal și de niște peștișori și de doi
șoareci albi.

Ea ținea cîndva o casă de fete în kimono, casă cu
trei sonerii

la ușa din față.

Acum e singură cu un papagal și cu niște peștișori
aurii și cu

doi șoareci albi ... dar lată cîteva din gîndurile
ei:

Dragatea unui soldat ori a unul marinar în permisie
la țarm arde

Într-o grotă înotat-au
dintre sute altele

și-ntr-o verde pulbere de puf
și-au scuturat aripile.

SCRISOARE DE DRAGOSTE PENTRU HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Scaunul de bucătărie vorbește cuțitului de pâine:

«De ce n-ai picioare?»

Cuțitul de pâine răspunde: «Și tu de ce n-ai dinți?»

Gîlceavă dintr-o zi de vară.

Harța nu-ncetă pînă spre iarnă.

Și tot așa încă și încă o iarnă.

În pivniță, pînă la urmă,

Scaunul de bucătărie spuse:

«Ai rămas fără dinți»,

Iar cuțitul de pâine:

«Văd că tu n-ai picioare».

Era liniște-n pivniță, li se păru lor,

Nu oameni care se vaicăără, nu supă sau nuci,

Doar un morman de cărbuni, niște cîrpe vechi și niște scule rupte,

Cu care puteau sta de vorbă, .. dar mai tot timpul

Nu căsca pliscul nici unul.

ARITMETICĂ

Aritmetica-i cînd numerele îți zboară în și din cap ca niște porumbei.

Aritmetica îți spune cît pierzi ori cît cîștigi dacă știi cît aveai înainte de a pierde sau de-a cîștiga.

Aritmetica-i una două hai că plouă — sau trei patru hai la teatru.

Aritmetica-i numere pe care le storci din tîgva ta în mîna ta în creionul tău pe hîrtia ta pînă obții răspunsul.

Aritmetica-i atunci cînd răspunsu-i corect și totu-i frumos și poți să te uiți pe fereastră și să vezi cerul senin — ori cînd răspunsu-i greșit și trebuie să lei totul de la capăt și să-ncerci iar și să vezi ce-ți iese de data aceea.

Dacă iei un număr și-l dublezi și iar îl dublezi și apoi îl mai dublezi de vreo cîteva ori, numărul devine mai mare și tot mai mare și se ridică mai sus și tot mai sus și doar aritmetica îți poate spune la ce număr ai ajuns cînd te hotărăști să termini cu dublatul. Aritmetica-i cînd trebuie să-nmulțești — și porți tabla înmulțirii în cap și speră că n-ai s-o pierzi.

Dacă ai doi biscuiți în formă de animale, unul bun și unul rău, și măninci unul iar o zebra vîrgată de sus pînă jos îl mănincă pe celălalt, cîți biscuiți în formă de animale vei avea dacă cineva îți oferă cinci șase șapte și tu spui Nu nu nu și tu spui No no no și tu spui Ne ne ne.

Dacă la micul dejun îi ceri mamei tale un ou ochi și ea îți dă două ouă ochiuri și tu le măninci pe amîndouă, cine-i mai bun la aritmetică, tu sau măică-ta?

În românește de ION CARAION

PREMIUL NOBEL'77

VICENTE ALEIXANDRE

« pentru opera sa poetică adânc înrădăcinată în tradiția liricii spaniole și în curentele moderne, operă care luminează condiția omului în cosmos și în societatea contemporană ».

Poezia—aspirație spre lumină

De-a lungul anilor poetul a scris, ici și colo, despre el însuși, despre propria sa activitate de fiecare zi. Ce-aș mai putea adăuga? Cu trecerea timpului, scriitorul tinde la o anumită obiectivare. Aspiră, nu fără succes, să creeze o distanță între propria sa operă și el însuși. Probabil l se accentuează dezgustul pentru întoarcerea repetată asupra poeziilor pe care le-a scris și le-a publicat. Și totuși...

Tema majorității cărților scrise de poet era, dacă expresia nu vi se pare exagerată, Creația, natura întreagă, aș spune mai curînd unitatea ei, și omul rămînea amestecat cu ea, ca simplu element al acestui cosmos, de care nu se deosebea substanțial. Mai tîrziu, puțin mai tîrziu, volumul *Istoria inimii* inversează termenii, și acum omul devine protagonistul direct, iar natura nu este decît fondul pe care

* Publicăm sub acest titlu profesiunea de credință scrisă în 1956, ca prefață la volumul antologic din colecția « Cele mai frumoase poezii » a editurii Grados. Deplînd semnificația strictă a momentului, textul definește mult mai vast concepția generoasă și exigentă despre poezie a lui Aleixandre — comunicare fraternă, aspirație spre lumină.

istoria trecerii omenești se succede și se desfășoară. Și încă o dată poetul ar nota aici: s-a schimbat oare protagonistul? Protagonistul poeziei este întotdeauna același, fiindcă poezia, fără să poată alege alți termeni, începe cu omul și se termină cu omul, cu toate că între un pol și celălalt poate străbate — și uneori să lumineze — întregul univers.

În prima parte a activității mele îl vedeam pe poet stînd în picioare pe pămînt, ca o expresie telurică a forțelor care-l urcau în trup prin tălpi. Sau înălțîndu-se cu fruntea pînă la cer — dar bine înrădăcinat întotdeauna — și primind în piept suflarea vie a astrelor, glasul său nedeosebindu-se complet de dîra lor luminoasă. Suferința omului, fulgerul deasupra capului său, zborul lin al fluturului, a cărui vibrație nu poate fi înăbușită de tunet... Sub toate aceste aparențe sensibile exista o singură substanță, și această substanță unificatoare primea din partea poetului numele de iubire. De la analiza minuțioasă se trece la sinteza superioară, și poetul, care stabilește relații și este el însuși un nod de relații, putea s-o intuiască și s-o exprime.

În cea de a doua parte a activității mele — de la *Istoria inimii* pînă astăzi — l-am văzut pe poet ca expresie a dificilei vieți omenești, a existenței sale cutezătoare și dureroase. Și glasul său... Vine fie de la inima lui solidară care îmbrățișează lumea palpitînd de iubire, fie de la ceilalți ca ecou al semenilor pentru care viața lui este o simbolică reprezentare affluentă. De cîte ori cel care scrie aici nu s-a gîndit că universul poetului este infinit, dar limitat! Și poetul, împlinindu-se, se depășește, într-un act de contopire cu ceea ce este dincolo de el (lumea, oamenii), care este de asemenea un act de proprie recunoaștere.

În toate etapele existenței sale, poetul a nutrit convingerea că poezia nu este o chestiune de urîțenie sau frumusețe, ci de muțenie sau comunicare. Poezia e străbătută de o proaspătă pulsație vitală care a făcut-o posibilă, și în această putere de transmisie stă poate singurul secret al poeziei, care — și de fiecare dată am simțit acest lucru cu mai multă certitudine — nu înseamnă atît să oferi frumusețe, cît să dobîndești cheia răspîndirii, să obții o comunicare profundă cu sufletul oamenilor.

Prin existența sa, aș adăuga, poetul invită la comunicare, și impulsul lui de efuziune stabilește o comunicare umană. Fiindcă nu există poetul « solitar »: poezia presupune cel puțin doi oameni. Și acest al doilea om — cititorul — poate să simbolizeze o mulțime sau să fie efectiv mulțimea. Căci, într-un sens profund, orice poezie, pînă și cea mai dificilă, este multitudinară în stare potențială, ori nu este deloc.

Coerentă cu această concepție este convingerea că nu există cuvinte poetice și cuvinte nepoetice (chiar dacă unele sînt mai frumoase decît celelalte). Orice cuvînt este poetic dacă e necesar, vreau să spun implicat în actul creației fidele. Înăuntrul poemului, cînd cuvîntul este potrivit, ce intens strălucește cu lumina inconfundabilă a comunicării sale! Distincția dintre cuvinte poetice și cuvinte nepoetice trebuie înlocuită cu o distincție mai modestă, dar poate mai exactă: nu există cuvinte urite sau frumoase în poezie; nu există decît cuvinte vii sau cuvinte moarte, cuvinte adevărate sau cuvinte false.

În acest sens, poezia este comunicarea unui adevăr profund. « Irizarea » poetică a acestui adevăr este singurul mod de a putea fi perceput. De aceea conținutul în poezie, oricît de mare ar fi densitatea pe care pretinde că o posedă, dacă este lipsit de calitatea care a făcut posibilă atît iluminarea cît și comunicarea sa, nu există. Este o suplinire limbută, un surrogat.

Mai mult decît în oricare gen literar, dacă pot fi stabilite deosebiri în această privință, în poezie forma nu este nici închisoare, nici ornament: este pur și simplu justă și fascinantă aparență vizibilă.

Exact așa cum stilul este omul, în cazul poeziei stilul este poetul. Vreau să spun că stilul nu izvorăște dintr-o periferică voință de artă, ci din însăși reprezentarea lumii imprimată în psihicul creatorului. Așa cum în actul vorbirii omul nu gîndește decît prin cuvinte, tot astfel în poezie poetul nu gîndește decît prin stil.

Nu cred că a existat vreodată un stil static, care-i vine de undeva din afară poetului pentru a rămîne imobil în timp. Pînă și la poetul care s-a schimbat extrem de puțin, se poate observa, privind stilul, evoluția lui sufletească. Dar există stiluri care dezvăluie mult mai categoric cronologia succesivă a reprezentărilor interioare sau spațiile pe care liricul le investighează succesiv. Despre acești poeți se poate spune cu mai multă hotărîre că stilul lor este un stil în mișcare. Evoluția continuă, fără salturi, dovedește în asemenea cazuri unitatea care prezidează întregul, ușor de recunoscut în fiecare moment.

Poate că evoluția celui care semnează aceste rînduri nu se depărtează prea mult de traiectoria impusă de o asemenea lege. Poezia sa, de la începuturi, a fost, într-un anumit fel (și există atîtea feluri de a te referi mai tîrziu la o poezie!), o aspirație spre lumină. O doză minimă de pricepere în meserie ar cere din partea oricărei scrieri — astăzi poate că este vizibil acest lucru — să fie o coerentă transpunere de extremă fidelitate. *Spațiu închis*, prima sa carte, se naște într-un climat oarecum tradițional, chiar dacă în interiorul său se simțeau cu pregnanță forțele care se vor manifesta deschis mai tîrziu. *Pasiunea pămîntului*, cea de a doua carte, cuprinzînd poeme în proză, presupune o ruptură, singura violentă, nu numai cu cartea anterioară, ci și cu lumea cristalizată a unei părți din poezia epocii. Ceva țîșnea din această ruptură — poetul ar fi vrut să fie sînge. O masă în ebulție ieșea la iveală. O lume a mișcărilor aproape subterane, unde elementele subconștiente slujeau viziunea haosului elementar care, cufundat în acest haos, se zbătea să iasă la lumină. Este cartea mea cea mai apropiată de supra-realism, chiar dacă cel care a scris-o nu s-a simțit niciodată poet suprarrealist, fiindcă nu a crezut în oniricul strict, în scriitura « automată », nici în abolirea conștiinței artistice care decurgea de aici. Mai tîrziu, *Spade ca buzele vădește* o primă voință de a străpunge cu spada versul și, în cadrul procesului clarificator, silueta concretă a temei se conturează în cîteva poezii. Va triumfa definitiv în volumul *Distrugerea sau iubirea*. Clarificarea treptată a limbajului are loc paralel cu iluminarea treptată a reprezentărilor. Ordinea și claritatea pun stăpînire pe lumea configurată (și-au lărgit succesiv zonele de manifestare) și o dezvăluie la lumina zilei. Această lumină însorește o expresie care va continua în *Umbra paradisului*. Viziunea, în cartea următoare, se va închide în mod firesc: este actul final, moartea ca « naștere ultimă ». Lumina își micșorează strălucirea, dar poate nu și transparența, cu un sinonim în limbajul despuat. Punctul maxim de diafan și simplitate, în această evoluție, este atins, după cît se pare, în *Istoria inimii*, unde, după încheierea contemplației anterioare, luminată de o gamă de lumini (de la lumina neagră din *Pasiunea pămîntului* la lumina albă din *Umbra paradisului*, trecînd prin lumina roșie din *Distrugerea sau iubirea*), se deschide acum o nouă reprezentare: viața omului văzută ca un efort și dezvăluită în lumina meditației asupra sfîrșitului implacabil și a recunoașterii în ceilalți. Avem aici reversul singurătății umane. Nu, omul nu e singur. Pînă și dragostea este o conștiință a însoțirii.

Poetul trăgea o concluzie pentru el însuși: în unele cazuri, să scrii despre lucruri complicate folosind cuvinte dificile este poate o condiție a tinereții. În aceleași cazuri, mai tîrziu, să scrii folosind cuvinte simple despre lucruri complexe este poate o situație specifică maturității.

Cel care scrie aceste rînduri s-a gîndit uneori că, la urma urmei, poetul nu este probabil altceva dec t o con tiin  permanent trează. La ce poate aspira poetul? La glorie? ... Ce este pentru dumneata gloria? a fost întrebat cineva care toată via a a scris poezii. — Atunci c nd poetul nu mai este, gloria lui constă în puterea de a mai face să vibreze c teva inimi fraterne.

Ce  i-ai dori în viitor pentru lirica dumitale? —  n viitor ... Cine s-ar încumeta să vorbească despre viitor? Dacă cineva  i-ar mai arunca ochii peste ea, n-a  vrea să nu fie la  n l imea unei aprecieri de genul: la vremea ei n-a fost cu totul în marginea curentului viu al poeziei; a păstrat legătura cu trecutul  i n-a tăiat pun ile de legătură cu viitorul.

Citeva r nduri despre volumul de fa . « Cele mai bune » poeme ... Este un titlu  mpus de colec ia în care apare. Poetul este solidar cu întreaga sa operă scrisă  i cred că aceasta este singura modestie posibilă a creatorului, oricare ar fi statura lui. O asemenea poziție de fidelitate este o datorie a poetului fa  de ceilal i, de-a lungul existenței sale,  i este dincolo de orice judecată estetică. Dar o selec ie  mplic  unele riscuri. Pe de o parte, un poem extras din organismul căruia-i aparține mutilează întregul  i nu poate produce aceeași impresie ca lectura ansamblului. Separat de context, nu mai are aceeași semnificație. Pe de altă parte, să alegi, să preferi, c nd? Ceea ce preferi astăzi nu coincide cu ceea ce preferai ieri,  i m ine poate că vrei prefera altceva. Poetul este propria sa evoluție sufletească,  i nu există un moment absolut imobil din perspectiva căruia să poată alege în afara timpului. C nd poetul liric alege, face alegerea din perspectiva propriei fluidit i ne nterupte. Ceea ce, cu sau fără voia lui, echivalează  ntruc iva cu a spune că face alegerea din perspectiva etapei pe care o tr ie te.  tiu foarte bine că o selec ie făcută cu o asemenea inevitabilă umilin   nu ar fi fost aceeași ieri  i nu ar avea același aspect dacă ar trebui să fie alcătuită m ine. Iată, deci, c teva dintre poemele pe care în acest moment le-a  stringe laolaltă pentru a reprezenta, în spațiul editorial  mpus, o posibilă fizionomie, re in nd-o timp de o clipă, acum, înainte de a fi alta fizionomie pe care în clipa următoare ar trebui s-o configurez prin selec ia poemelor, surprinz nd-o în schimbarea ei necon nit .

Am ales poeme din toate c r ile mele. P n   i din *Pasiunea p m ntului*, căci, deși scrisă în proză, a fost compusă cu aceeași voin  de a face poezie. Am preferat (iarăși verbul a prefera!) să dau o imagine a rigolei (fără altă întrerupere dec t aceea pe care o  mplic  faptul de a alege, de a separa), pentru a se putea urmări conturul albiei  i, oprit timp de o clipă, a curentului care curge în această albie.

 i rog pe cititorul binevoitor să-l ierte pe poet, care gre e te întotdeauna când trebuie să aleagă,  i nu pentru că n-ar  ti să facă această operație, ci pentru că este o sarcină aproape imposibil de îndeplinit.

 n rom ne te de ANDREI IONESCU

VICENTE ALEIXANDRE

ARBORELE

Arborele niciodată nu doarme.
Dur picior de stejar, atît de gol uneori
iubeşte un soare mult întunecat.
Este o coapsă neliniştită ce se ridică o clipă
în timp ce întreg orizontul se retrage cu teamă.

Un arbore este o coapsă ce se înalţă drept,
ca viaţa.
Nu vrea să fie nici alb şi nici roz,
şi-i verde, totdeauna verde, ca ochii necruţători.

Genunchi imens în care săruturile nu vor imita niciodată
înşelătoare furnici
Unde luna nu va pretinde să fie o subţire dantelă.
Fiindcă spuma care-ntr-o noapte va-ndrăzni să-l atingă
în zori este stîncă, stîncă dură, fără de muşchii.

Vene în care uneori buzele ce le sărută
simt puterea stejarului ce le-mplineşte,
sînt această căldură care face singele strălucitor
cînd ţîşneşte anevoios printre muşchii-nşelepţi.

Da. O floare vrea uneori să fie o mină puternică.
Dar niciodată nu veţi vedea arbore să-şi dorească altceva:
Inima omului uneori răsună bătînd,
Dar un arbore este-nşelept şi domină înfipt în pămînt.

Tot cerul sau o roşeaţă pe crengile sale-odihnite.
Copiii nu-ndrăznesc să spînzure coşuri de păsări în
mugurii lui.

Şi-ntregul pămînt liniştit e-naintea ochilor voştri;
dar eu ştiu că el ca o mare s-ar înălţa să-i atingă.

În vîrf, gigant, simţind toate stelele încreţite
fără de vînt,
misterios răsunînd în nici un vînt aurit,
un arbore trăieşte şi poate dar nu imploră nicicînd
nici muritorilor oameni n-aruncă umbra lui niciodată.

POETUL CÎNTĂ PENTRU TOȚI

I Acolo sînt toți și tu îi privești trecînd.
A, da, acolo, ca și cum ai vrea să te-amesteci și să te recunoști I

Violenta vîltoare din inimă te-nnebunește.
Mulțimea durerii, frenetică, împrașcată
împotriva acelor muți pereți interiori de carne.

Și-atunci c-un ultim efort te decizi. Da, trec.
 Trec toți. Sînt copii, femei. Oameni
 gravi. Dolii siguri, priviri.
 Și o singură mulțime, o singură ființă compact
 defilează.
 Și tu, cu inima-năspriță, chinuit de durerea ta
 solitară, într-un ultim efort te aduni.
 Da, în sfîrșit, în ce stare-ai ajuns!
 Acolo, senin, te abandonezi valului. Încet,
 în derivă.
 Și mergi împins, clătinat, ca legănat,
 îmblînzit.
 Și auzi o rumoare compactă ca un cîntec asurzitor.
 Mii de inimi sînt într-o singură inimă
 care te poartă.

II O singură inimă care te poartă.
 Abdică de la propria-ți durere. Destinde-ți inima ta
 contractată.
 Te străbate-o singură inimă, un singur puls
 în ochii tăi pătrunde,
 puternic îți invadează trupul, îți umflă pieptul,
 te face să-ți agiți minile cînd mergi înainte.
 Și dacă te înalți o clipă, dacă o clipă ridici
 vocea,
 eu știu bine ce cînti.
 Asta fiindcă din toate trupurile obscure, nesfîrșite aproape,
 s-a adunat și-a fulgerat,
 pentru că prin trupuri și suflete se liberează de-odată
 în țipătul tău,
 este glasul celor care te poartă, glasul adevărat și răzvrătit,
 în care tu poți să te-ascuți, în care cu uimire
 te recunoști.
 Glasul care din gîtlejul tău, din toate inimile
 împrăstiate,
 împede se înalță-n văzduh.

III Și pentru toate urechile. Da. Privește-le cum te aud.
 Pe ele însele se-ascultă. Ascultă un singur glas ce
 le cîntă.
 Mulțimea cîntecului însăși ca o undă se mișcă.
 Și tu scufundat, dizolvat aproape, ca un nod al ființei
 sale te știi.
 Sună glasul ce-i poartă. Ca un drum se întinde,
 Toate tălpile-l calcă.
 Îl calcă frumos, cu trupul lui îl gravează.
 Și el se desfășoară și se dărue și mulțimea întreagă
 grav defilează.

Ca un munte urcă. Este cărarea celor ce mărșăluiesc.
 Și urcă pînă la piscul senin. Și soarele răsare peste frunți.
 Și-n măreția piscului stau toți acum cîntînd.
 Și-i glasul tău cel care îi exprimă. Glasul tău colectiv
 și răzvrătit.
 Și un cer de putere, deplin prezent,
 e-acum ecoul întreg și măreț al omului.

UNUI ORAȘ REZISTENT

Ruinele Numanciei

Țărîna-i vie-n orașu-acesta mort. Și sînt
 flori de frig ce trec peste pămînt.

O, scufundată-n liniște, cetate!
 Casele-ajung în ceruri toate.

Între coloane ce nu mai sînt, priviți:
 îndrăgostiții zac puri și aiuriți.

Războinicii-s un zăngănit de spadă.
 Eternă melodie-n noapte albă.

Fecioară, dormi? O, nu, nimica nu se pierde.
 Gîndită doar pupila ta e verde.

O, măreția-acestei tînguii, deplină.
 Mindru oraș pe-o veșnică colină.

Piatra deshumată. Marmint doar. Rezistentă,
 puternică, Numancia în invocări prezentă.

PICASSO

- I Acolo, în piața căreia evocator îi spun, nu, i-au spus
 Riego, se naștea malaghezul. Veșnica perioadă albastră
 era marea strălucitoare.
 Amurgurile coborînd din Gibralfaro, eterna perioadă roz.
 Și acolo în acea deschisă, fierbinte piață
 un copil își dă sufletul.
 Pablo în tinerețea luminii
 sau în negrul descompus: balsam, noapte, origine;
 în galbenul risipit sau lîngă inima roșului.

- II Lumea era o linie
 în mîna unui copil. Sau în pumnul-i strîns
 un fulger al culorilor. Sau piciorul care-apăsă
 limpezimea dinții strivind spuma mărilor.
 Marea, marea străveche... Mai mult decît istoria!

III Prompt
credincios vieșil, cu adevărul, uman,
în fața ochilor triști.
Albastra privire în spaima omului.
Rigidele flăcări un cer denunțînd.
Și mistuindu-se, trupurile.

IV Sau în căutarea nervoasă, gîndită,
lumea absolutorie. Sau apoi
alt zid al luminii spart, însoțite
trupurile mari lingă mare. Sau dînd
toată puterea pumnului, descărcîndu-i
explozivul adevăr: mereu realitate.

V Asceză-a culorii: geamăt, doliu.
Sau acest taur imens, încă viu,
care-n răcnetul său proclamă un adevăr.

VI Malaghezul Pablo, înfășurat în roșu,
în verde, în alb sau în linia pură
sau în humă, caolin, lut se mișcă
sub o pelerină de culoare, agită brațele.
Din foc? Pămînt? Merge,
defilează, întărită. Sau călare, negricios,
adîncindu-și căutarea. Sau un ciocan
și un ochi și lumea apare.

VII Și torsul său se ridică. E gol
și ostenit. A trăit ca un munte
cu soarele întreg pe umeri. Privește-l.
Pămîntie-i fața lui,
șlefuită. Și se nimbează în alburii.
Nici zăpadă. Nici cenușă. Sub picioare iarba
sau nisipul mării. Mîna lui mare
care-a cuprins o clipă lumea, se întinde deschisă,
drum viu pentru oameni.

MATERIA UMANĂ

Și tu ce-ai deschis ochii în noaptea întunecată
și te-ai ridicat.
Te-ai arătat la fereastră.
Orașul în noapte, La ce te uiți? Totul se-ndepărtează.
Totul se-apropie. Strîns unit totul în noapte. Și toți și
la fereastra lui fiecare, multiplă și unică.

Această mină de-o miști orașul o-nregistrează o clipă
și vibrează în ape.

Și dacă spui și privești, știu toți că privești și
așteaptă și orașul primește unda pură a unei
materii.

Întregul oraș obișnuit vibrează și-ntregul oraș e
materie:

o singură undă în care sint toți, pentru care totul există
și în care se află toți; vin, sondează, se nasc.

Undă-a materiei pure unde ești cufundat,
care și prin tine există și de foarte departe
te-a subjugat.

Acolo respiră într-o totală extensie — ah, omenire —
cu întreaga-i întindere aproape fără sfârșit.

Ce trup enorm ai.

Toată materia-aceasta din adîncul existenței venind
care-n tine-ntîrzie-o clipă și după tine urmează
prelungindu-te și moștenindu-te, prin care tu
semnificativ te continui.

Totul este trupul tău imens, ca al aceluia,
ca al celuilalt, ca al acelei copile,
ca al acelei bătrîne,
ca al aceluia războinic necunoscut, acolo în
adîncul vîrstelor și care pulsează cu tine.

Cu tine împăratul și soldatul, călugărul și
anahoretul. Cu tine
palida curtezană care tocmai și-a pus dresurile
pe obrazul trist, ah, cîtă risipă. Acolo
în infinitatea secolelor.

Dar aici suride cu tine, înoată în unda materiei
pure și e-n pulsul fecioarel.

Ca acest bătrîn guvernator care condamnă cu sînge rece
acolo, în noaptea foarte-ndepărtată, și respiră acum
prin gura pură a unui copil.

Toți încrezători în singura vibrație care-i adună pe toți
sau, mai bine, care pe toți îi plăsmuiește și-i mîntuie
și face și trimite și acolo
se pierde încă neatînsă, în viitor.

O, totul este prezent.

Undă-n extensie, unică, ce-ncepe în timp
continuă și nu are vîrstă.

Sau are, da, ca și Omul.

TRUPUL ȘI SUFLETUL

Dar este mai trist, mult mai trist.
Ca tristețea crengii căreia-i cade pentru nimenea
fructul.
Mai trist, mai. Ca acel abur
pe care-l exală pământul după ce fructele mor.
Ca acea mină care din trupul întins
se ridică și vrea luminile doar să le mîngîie,
îndureratul suris, noaptea catifelată și mută.
Lumina nopții pe trupul întins, fără suflet.
Suflet singur, suflet planînd fără trup
atît de plătînd peste trista formă abandonată.
Suflet de ceață, atîrnînd
peste iubitu-i de ieri, trup dezarmat,
palid, ce se răcește la ceas înnoptat
și liniștit rămîne și singur, cu blîndețe golit.

Suflet de dragoste ce priveghează și se desparte
șovăind și la sfîrșit cu duioșie nepăsătoare se-ndepărtează.

POETUL

Pentru tine, care știi cum cîntă patria,
și a cărei delicată pupilă cunoște povara muntelui
pe blînda privire,
și cum sunătoarea tînguire-a pădurilor
adoarme-ntr-o zi în venele noastre;
pentru tine, poetule, care-n sufletul tău ai simțit
năpustirea brutală a păsărilor cerului,
și-n ale cărei cuvinte atît de repezi zboară puternicele
așipii ale vulturilor
cum spinarea peștilor în goană se vede scînteind fără
sunet;
ascultă cartea aceasta ce o trimit mîinilor tale
cu-aspect de pădure
unde pe negîndite o picătură proaspătă de rouă
scîlbește pe-un trandafir,
unde se vede triumfînd dorința lumii,
tristețea — pleoapă îndurerată
ce-nchide amurgul și-ascunde soarele ca pe o lacrimă
întunecată,
în timp ce imensa frunte ostenită
simte un sărut fără lumină, un lung sărut,
niște mute cuvinte pe care lumea le rostește murind.
Da, poete: iubirea și durerea îți sînt regatul.
Muritorul tău trup, exaltat de spirit,
se mistuie-n noapte sau se înalță-n amiaza puternică,
profetică limbă imensă care atingînd cerurile
luminează cuvinte care oamenilor moarte aduc.
Tinerețea inimii tale nu este o plajă

unde se năpustește marea cu spuma spulberată,
dinți ai iubirii care mușcându-i pământului
țărmlul,
oamenilor blind le vuiește.
Nu-i acest fulger păzitor care te-amenință brusc
fruntea ta goală o clipă luminînd-o,
ca-n ochii tăi să se-afunde incendiindu-te,
spațiile cuprinzîndu-le cu viața ta ce se desăvîrșește-n iubire.

Nu. În lume această lumină
nu-i cenușa din urmă,
lumina care nicicînd nu coboară ca praful pe buze
ești tu, poete, a cărui mină și nu luna
în ceruri strălucind eu am văzut-o-ntr-o noapte.
Un piept puternic ce se-odihnește traversînd marea
respîră ca imensa marea ceaștă,
și desface brațele-i întinse și pipăie, mîngîie
ultimele margini ale pămîntului.

Atunci ?

Da, poete; aruncă-această carte care pretinde că-nchide
în paginile ei o scînteiere de soare,
și privește-n față lumina, capul pe stîncă proptit,
în timp ce, depărtate, picioarele tale simt cel din urmă sărut
al amurgului
și mîinile tale-nălțate, blind ating luna,
pe cînd pletele-ți lasă un lung siaj printre aștri.

ELEGIE

1 Cum a fost ? Fără muzică-a fost.
Ochii tăi mari, albaștri,
deschiși au rămas sub golul necunoscut,
cer de lespede întunecată,
masă-absolută care coboară încet și te-acoperă,
tu, trupule, singur, imens,
unic, azi, pe Pămîntul
care țîșnește cu tine înîlîntuit, printre aștri.

Mormînt stelar ce se rotește prin spații
numai el, cu trupul lui expiat.
Pămînt fierbinte care doar cu oasele sale
zbori așa, oamenii nesocotîndu-i.
Fugi ! Salvează-te ! nimeni nu mai există;
singură azi doar enorma sa gravitate dă sens
ratirii tale, Pămîntule, printre aștrii iubiți.
Singură Luna aceasta ce încă stăruie-n noapte
va contempla muntele de viașă.

Nebun, îndrăgostit, la pieptul tău îl duci,
Pămînt, o, Pietate ce i te oferi fără de vâluri.
A cerurilor singurătate. Făcliiile doar
azi luminează trupul său funerar.

II Nu, nici o singură privire-omenească
să nu-și lase limpezimea pe marmora celestă.
Nu o atingeți. Nu veți putea. Numai el,
singur el a știut. Omule, tu, numai tu, părinte-al întregii
dureri. Trup doar pentru iubire. Viață doar
pentru iubire. Da. Fluviile
să-și grăbească fluxul: apa
să se facă singe: țărnul
să-și adune verdeața: impulsul
spre mare să fie spre tine, trup majestuos,
nobil trup de lumină pe care cu dragoste
te-a înghețat, ca pământ, ca stîncă, al cărui țipăt
de contopire, ca un fulger neașteptat i-a izbit
viața unei inimi unice, desăvîrșite.

Nimeni, nimeni. Nici un om. Aceste mîini
zilnic au strîns gîtlejul său stelar. Au sugrumat
acest lujer de lumină ce-nvăluia oamenii.
Această glorie sfărîmată, generoasă care-ntr-o zi
va dezvălui oamenilor destinul ei; care-a grăit
ca floare, ca mare, ca pană, ca un astru.
Da, ascundeți-vă, ascundeți-vă capul. Îngropați-l acum
în pămînt, un mormînt pentru negrul gînd vă săpați
și mușcați-vă în pămînt mîinile, unghiile, degetele
cu care toți îi înăbușiți mireasma vieții.

III Nimeni nu va suferi niciodată destul.
Frumoasa ta inimă născută pentru iubire
a murit, a fost moartă, moartă, sfîrșită, crud înjunghiată de ură.
Cine-a spus că omul iubește?
Cine-a făcut să fie așteptată pe pămînt o zi de iubire?
Cine-a spus că sufletele-așteaptă iubirea și la umbra
ei înfloresc?
Că melodiosul său cîntec trăiește pentru urechile
oamenilor?

Pămînt ușor, zboară l
Zboară tu singur și fugi.
Fugi de oamenii prăpăstioși, pierduți,
urme oarbe ale urii, torent de trupuri
feroce pe care tu, frumosule, disprețuindu-le
astăzi le-arunci.

Fugi, frumosule, desăvîrșitule,
cu comoara ta singur prin spațiul celest.
Gravitatea lui dă sens sinului vieții tale
siderale și frumoasele-i brațe strălucitoare în veci
nemuritoare le aperi pentru lumina fără de oameni.

În românește de TEODOR BALȘ

TED HUGHES: «CÎNTECELE LUI KRA»

tălmăcite de

VASILE NICOLESCU

Întîlnirea a doi poeți în actul transfigurator al traducerii constituie — prin virtutea și harul însuși al poeziei — un eveniment depășind în importanță valorile simple, comun recunoscute, cele indisolubil legate de confluența oricăror alte voci literare, adunate — pe arcul tălmăcirii majore — în paralela respirație a unei singure rostiri esențiale. O ilustrare a acestui adevăr este aceea oferită cititorului de recenta apariție, la editura Univers, a poemelor unuia dintre cei mai însemnați poeți englezi ai generației de mijloc, Ted Hughes, acum pe românește mulțumită operei penetrante de tălmăcitor a lui Vasile Nicolescu. Puntea acestei întîlniri sînt *Cîntecele lui Kra* («Crow: From the Life and Songs of the Crow») — un volum nu foarte gros dar de remarcabilă densitate și tensiune interioară, creație prin care, cu pușini ani în urmă, Ted Hughes urca o nouă treaptă a afirmării în ochii exigenței ai opiniei critice din țara sa.

Crow sau Kra, personaj central și erou al acestei suite de poeme este, neîndoielnic, din punctul de vedere al căutării miturilor caracterizînd o parte a poeziei moderne, o plămădire memorabilă: corb-om, pasărea fatidică a lui Hughes asumă și exprimă — cum bine reamintește în concisa și excelenta sa introducere poetul traducător — «riscul confruntării cu marile probleme ale omului, ale omului din totdeauna și de azi, ale omului lumii sale devorate tragic de iluzie și destrămare, de asaltul absurdului, al alienării și singurătății. Kra se conturează a fi prin excelență poemul autoscopic al unei conștiințe grave care își refuză condiția tragică, mizeria fiziologică și cea socială, limitele existențiale»¹. Întîlnim aici, în acest cîntec al mitului și totuși modernului Kra, un univers moral și o cosmologie vibrînd din toate fibrele alcătuirii sale de freamătul critic al nemulțumirii. Raisonneur amar, răzvrătit, bufon negru — nu însă lipsit, pe alocuri, de o undă de celtic umor —, Kra «trăiește cu o intensitate paroxistică urîtul cosmic într-o ilimitată odisee spațială»². Este, înțelegem, în largă măsură, odiseea însăși a lui Ted Hughes, poetul *Ullului în ploaie* («The Hawk in the Rain») — primul său volum de poezie, din 1957, sau al «Șolmului rampant» din cartea următoare, *Lupercal* (1960) —, mai departe chinuit de întrebări și avid de infinite certitudini, și a cărui ultimă apariție editorială londoneză, anul acesta, lungul poem *Gaudete*, este un nou și șocant excurs filosofic în versuri, straniu prin puterea sa mitologizantă leșită din comun, și — nu mai puțin — prin cruda plasticitate și ambivalența casantă a discursului poetic.

În *Cîntecele lui Kra*, crisparea nebună a păsării porta-voce — deși cunoaște, în final, relaxarea dulce-amară a exonerării prin lacrimă (în superbul *envoi* «Cum a început apa să joace») — prin bătaia pertinace a aripilor sale, plimbă privirea perplexată a cititorului asupra unei lumi de mizerii ontologice, statornic dezolante, pînă și în cele citeva plonjeuri episodice dezvăluind, incidental, aspecte plauzibil hilare (de pildă, în «Kra poznaș»). Cosmologia lui Ted Hughes, cum observa cu justețe, nu demult, confratele său întru poezie Douglas Dunn³, se concentrează asupra

¹ Ted Hughes: *Din cîntecele lui Kra*, traducere și prefață de Vasile Nicolescu, «Univers», București, 1977, p. VII.

² Ibid., p. VIII.

³ For the Love of Lumb: New Poetry, by Douglas Dunn (în «Encounter», January 1978, p. 80)

unor lucruri sau ființe utilizate magistral spre a structura — prin poezie — dezbateri de idei. Am ezita să vorbim totuși, în cazul lui Ted Hughes, de o « poezie filosofică » în sens propriu. Concretețea — când caldă, când rece —, plasticitatea, umorul negru al bestiariului lui Ted Hughes — redus și concentrat aici, în *Cintecelul lui Kra*, la o singură viețuitoare —, acestea toate vorbesc suficient de limpede despre tensiunea lirică intrinsecă, plămădită adânc în fibra rostirii poetului. Zburătoarea Kra reprezintă, în acest sens, în ea însăși — poetic mai curînd decît filosofic —, un univers inevitabil determinat de brazda dureroasă a propriilor sale fruntarii.

Este interesant de văzut cum, prin intuitivitatea echivalărilor juste — fidel atît spiri-
tului cît și literei originalului —, Vasile Nicolescu reușește aproximarea, cucerirea și reinvestimentarea acestui teritoriu lăuntric, scrijelat adînc de ghiara lui Crow.

Riscă să pară un truism afirmația că Vasile Nicolescu, poetul « Secțiunii de aur » și al « Lumii diafane », este, fundamental, un temperament artistic deosebit de cel al lui Ted Hughes. Universul său poetic — mai amplu, mai felurit, mai solar —, se scaldă, învederat, în altă lumină, chiar atunci cînd sub clopotul său aerian răsună, la răstimpuri, mari întrebări existențiale: » *E-atît de mică dar planeta Pluto ? / cine și cînd cu moarte o umplu-o ? / Zăpezi de fier o bat necruțătoare / și-o noapte grea o-ncinge cu uitare // Ea, moartă, totuși merge după soare //* (« *Gravitație* »).

În trena soarelui, bestiariul poetului român e populat cu vietăți de o mult mai mare și încântătoare varietate, zburătoarele cîntătoare — « nervuri ale cerului » — fiind, între toate, purtătoarele sunetului său fundamental: grav pentru că lucid, dar bărbătesc și optimist în măduva simțirii, așa cum îl aflăm rostit, de pildă (în pofida prezenței unei pieze rele — singulară și aproape simbolică excepție —), în « Secțiunea de aur »: » *Chiar dacă cenușa / ninge prin casă / și scapătă ziua / și noaptea se-ndeasă // și pîlpii luna / și ultima stea / și corbul pe umăr / vine să-ți stea / cînd totul se-aprinde / în fum și pucioasă / și moartea îți ride / călare pe coasă // Tu încă păstrează / proporția pură / desenul iubirii / a raiului gură* ».

Dacă ar fi să urmărim motivul zburătoarei în poezia lui Vasile Nicolescu, una din constatările ce s-ar desprinde ar fi că acest difuz, constant, scînteietor jet de artificii policrome configurează, prin antiteză cu alte elemente, sugestia de neconfundat a unui univers ținut în cumpănă, între toate, de iubire; replica acestuia la conjurația umbrei sau neantului, se străvede în « *jocul bănuț al rîndunicii / cînd crenelază aerul înalt* », în mișcarea sa ușoară a arcului lăsînd « *privighetori de aer în auz* », în « *cornul dulce amestînd pădurea / și cîntecul sălbatecului sturz* ». Într-un poem ca « *Păsărarul* » găsim chiar, aerian schițată, din « *scînteii de sunet* », o mișcare simfonic concertată a acestui zbor plural, multiplu, în final angelic, în jurul căruia gravitează — în fluturări exultante — atît de multe din imaginile ce definesc climatul solar al poetului: » *Presuri / cîntezi, vrăbii, pițigoi, / privighetori cu flaute albastre / și grauri beți prin riuri de trifoi // Duc lebede, omături plutitoare / și rîndunele ca suveici de fum / și pitpalaci bătînd tam-tamul lunii / cînd Corul Mare se oprește-n drum // Duc ciocîrlii cu sfredel de aer / și sturzi și cucii, și pupeze, sitari, / și-un soi de papagali imitînd cerul / și-un fel de aripi dureros de mari* ».

Exclue, acest ton, atît de distant de pana corbului lui Ted Hughes, dialectica umbră-lumină? Desigur că nu. Delectabil prin varietate, cel care ne dă acum, în românește, această izbită traducere a *Cîntecelor lui Kra*, cunoaște, în poezia sa, și înnoirea și dubiul, timbrul ironic, accentul corosiv și chiar sarcasmul.

Departate de a polei fără discriminare realul, poezia lui Vasile Nicolescu — mai bogată în fulgurații și surprinzătoare iradiieri venind din cele mai diverse unghiuri —, știe filtra, deopotrivă, esența acizilor tari, săpînd uneori adînc, în carnea cuvîntului, conturul unor memorabile, crude efigii. Ca de pildă, în « *Ștafeta* », poem al tenebrelor scris cu un vîrf de pană muțat, parcă, în călimara lui Arghezi, unde

«cad ingerii din slavă cu pieliți ca de draci, / pe brinci, cu șale rupte, de-a valma în araci». Sau precum în poemul «A pierde», unde găsim gravat sentimentul consternant al frustrației, rostirea însăși, zadarnică, devenind «orgoliu al cerului, șoptă nenunțată a morții, / limbă a soarelui / zbătindu-se purpurie / în clopotul negru al universului, / jertfă a soarelui, / doliu al cărnii absente, / trup fără trup pe care / l-au răstignit între tilhari / și-aștept în țărină. // Dar nu mai învie». Poeme ca «Întoarcerea lui Cain» și, mai ales, «Universalii» — ar putea fi oricând invocate drept argument probator pentru amploarea registrului, bogăția timbrului, ascuțiturile claviaturii tematice a poetului român.

În asemenea accente, mai rare — este drept — la Vasile Nicolescu, intuim, prefigurate plauzibil, cheile unor puncte mai intime de contact și racord cu Ted Hughes, al cărui climat poetic — atât în *Crow* cât și în alte opere —, se dovedește, așa cum arătam, de o natură diferită: emblematică, oraculară, străbătută de un simț hieratic, totemic chiar, al comuniunii cu subiecte stranii sau cu plămădiri mitologice, vocea poetului englez este, învederat, mai puțin flexibilă: încorsetată în tensiunea unor rostiri lapidare, frecvent înălțuite epic, ea degajă — nu fără retorică — un ton auster, dacă nu de-a dreptul (și de nu puține ori) tăios și sarcastic; din substanța însăși a rostirii, de pildă în *Crow*, acest timbru îmbracă, definitoriu, turnura omiliei sumbre.

Trecind peste toate barierele diferențelor de stil și sensibilitate poetică, penetrând — prin darul empatiei — în registrul intim al simțirii și cugetării lui Ted Hughes, Vasile Nicolescu izbutește să scoată la iveală, în *Cîntecele lui Kra* o creație fidel așezată în noul ei cod de rostire, de sine stătătoare, integrată cu eleganță și concizie în tiparul poeziei românești contemporane. Iată, de pildă, netrădat prin împodobire, adaosuri sau omisiuni, întreg în substanța lui, un fragment din poemul «*Kra merge la vinătoare*», turnat în forma aspră a unei secvențe de senzație, ilustrând meșteșugul luptei cu cuvintele:

Kra
S-a hotărît să încerce cuvintele.
Și-a întocmit cu acest gând un buchet pe cînte —
Cuvinte cu ochi limpezi, cuvinte sunătoare și bine antrenate,
Cuvinte cu dinți puternici.
Nici nu putea găsi ceva mai de soi.
A ochit iepurele și cuvintele s-au spulberat
Cu zgomot mare.
Kra era Kra, nici o-ndoială, dar ce este un iepure?
S-a prefăcut apoi într-o cazemată de beton.
Cuvintele au asediat-o cu furie.

În engleză:

Crow
Decided to try words.
He imagined some words for the job, a lovely pack —
Clear-eyed, resounding, well-trained,
With strong teeth.
You could not find a better bred lot.
He pointed out the hare and away went the words
Resounding.
Crow was Crow without fail, but what is a hare?
It converted itself to a concrete bunker.
The words circled protesting, resounding.

Asemenea întâlniri infirmă, s-ar părea, o dată mai mult, opinia veche a lui Henry James, după care « într-o operă literară cît de cît complexă, forma și textura alcătuiesc substanța însăși, și nu se poate închipui nici o desprindere a cărnii de os: traducerea — susținea scriitorul american — este un efort, desigur foarte măgulitor, de a sfișia nefericita carne »¹. « *Carnea poezilor arsă de vise* » nu cunoaște însă asemenea interdicție: ea alcătuiește aici, evident, o singură zidire, forma și textura exprimînd, de două ori, una și aceeași substanță.

O mare izbîndă a despuerii de sine, traducerea lui Vasile Nicolescu din Ted Hughes, — în fapt o transsubstanțiere — asumă simbiotic tonul și registrul originalului, făcîndu-l să răsune, în limba română, în asprimea contondentă a timbrului său, cu o naturalețe percutantă, surprinzătoare, poate, pentru cei familiarizați cu timbrul și maniera fundamentală a poetului român. Ceea ce nu înseamnă însă că undeva, factor motor al transfigurării, la articulațiile secrete ale frazării și accentului interior, marca inconfundabilă a poetului nu se face simțită, creatoare, liberă de stricturi, cumva eterică, cu acea suplețe luminoasă și discreta, care este și pecetea distinctivă a prezenței și spiritului său în peisajul poeziei românești de astăzi. Căci, așa cum singur spune, « *Poți născoci miresme, poți suspenda grădina / poți colora văzduhul, fîntînilor retina, / Dar nici o alchimie nu-ți naște rădăcina* ».

Un « cîntec » — precum cel evocat mai înainte —, încheind cartea lui Ted Hughes apărută la noi în traducerea sa, poartă — în tăria rădăcinilor — acel semn creator de fior al întâlnirii reale între doi poeți moderni pe același arc de rostire:

*Apa voia să trăiască
S-a dus la soare dar s-a întors plîgînd
Apa voia să trăiască
S-a dus la arbori arborii au ars s-a întors plîgînd
Au putrezit
S-a-ntors plîgînd
Apa voia să trăiască
S-a dus la flori
Florile s-au veștejit s-a-ntors plîgînd
Voia să trăiască
S-a dus în pîntec a întîlnit sînge
S-a întors plîgînd
S-a dus în pîntec a întîlnit vîrf de cuțit
S-a întors plîgînd
S-a dus în pîntec a întîlnit viermi și putregai
S-a-ntors plîgînd și voia să moară
S-a dus la timp intrînd prin ușa de piatră
S-a-ntors plîgînd
S-a dus să scotocească întregul spațiu căutînd nimicul
S-a-ntors plîgînd și voia să moară
Pînă cînd nu i-a mai rămas plîns
S-a așezat apoi la temelia tuturor lucrurilor...*

ANDREI BREZIANU

¹ Selected Letters, N.Y., 1955, p. 107.



ION NICODIM: *Elogiul
Omului*, tapiserie pentru
Teatrul Național,
fragmente





VITALITATEA ROMANULUI

III

Deschidere de drum

Pentru a defini vitalitatea romanului astăzi, am socotit necesară o minimă perspectivă istorică, luînd ca reper anul primelor discuții mai interesante la noi în aceste domenii, adică 1927, data apariției faimosului articol al lui M. Ralea, urmat de intervențiile lui Camil Petrescu, M. Sebastian, F. Aderca în spiritul unei supte și originale sincronizări moderne. Era anul cînd își ținea E.M. Forster cele 9 prelegeri la Cambridge, grupate ulterior sub titlul *Aspecte ale romanului* și cînd se inaugura seria *Caietelor* Marcel Proust prin retipărirea numărului omagial din « *Nouvelle Revue Française* » la moartea scriitorului. Din acest prim *Caiet* reținem aici cîteva pagini dintr-un text semnat de Ortega y Gasset, pentru acuitatea surprinderii acelor direcții ale revoluției proustiene în roman, mai ales în privința percepției timpului și spațiului, ce aveau să fie confirmate de întreg procesul dezvoltării literaturii și exegezei corespunzătoare. Este cu atît mai remarcabilă finețea intuițiilor eseistului spaniol, cu cît, în momentul respectiv, nici nu fusese măcar tipărită integral opera proustiană, spre a nu mai vorbi de documentele de arhivă, corespondență, mărturii și cîte s-au mai dat la iveală de atunci. (n. red.)

Timpul, distanța și forma la Proust

De data aceasta, secerînd o viață, moartea a mușcat din plăcerile noastre. Pretutîndeni, mulți au fost cei care-și întocmiseră bugetul viitoarelor delectări cu gîndul la următoarele volume pe care Proust avea să le mai scrie. Ca publicul să aștepte astfel opera în devenire a unui autor, iată fără îndoială un fenomen neobișnuit, pe care de mult nu l-am mai cunoscut. Există, desigur, scriitorii demni de toată stima pe care îi primim cu plăcere la noi cînd vin să bată la ușa bibliotecii noastre. Dar dacă le primim cu bunăvoință și chiar cu respect vizita, nu înseamnă că o și doream. Pentru acești maeștri a scrie înseamnă a te obliga să iei o anumită atitudine. Insuflețiți de o virtuoasă constanță, ei se încăpățîneau să execute în fața noastră micul lor repertoriu de « tablouri vii », stereotipe. Și, firește, după cîteva reprezentații, ni se întîmplă să nu mai fim doritori de a revedea spectacolul.

Dar există și un alt sol de scriitori: cei care au avut norocul sau genul să găsească un filon de *lucruri*. Situația lor este foarte asemănătoare cu a savantului care a făcut o descoperire. Cu o simplitate și o evidență uluitoare, ei au simțit că picioarele lor lunecau pe un tărîm nou, bogat în posibilități estetice. Dacă, pentru a desemna prima speță de scriitori, se folosește de obicei termenul vag și mistic de *creatori*, ne va trebui, pentru a desemna cea de a doua categorie cuvîntul de inventatori în sensul lui cel mai latinesc. Fiindcă, într-adevăr, descoperitori au fost cei ce au găsit o faună nouă ascunsă în priveliști intacte sau, măcar, un nou fel de a vedea, o simplă lege optică, formula unui indice de refracție nefolosit încă. Poziția lor este, deci, mult mai sigură. Fiindcă, mereu identică cu

ea însăși, opera lor reprezintă, totodată și o neconținută făgăduială de lucruri noi, de spectacole virginale. Și este greu să ne lipsească dorința de a le vedea. Când Platon și-a propus să caute o corporație temeinică în care să încadreze pe filozofi, cea mai nimerită cu puțință i s-a părut că este tagma filoteamonilor, a celor cărora le place să privească. Fără îndoială, fiind încredințat că căria cea mai constantă a omului este un anumit entuziasm vizual.

Marcel Proust este unul din acești *inventatori*. În noianul producției contemporane, atât de capricioasă, atât de lipsită de necesitate, opera sa, dimpotrivă, se înfățișează ca ceva ce trebuia să fie. Fără ea, evoluția literară a secolului al XIX-lea, ar prezenta o gaură mare, cu contururi limpede definite. Putem chiar adăuga, pentru a sublinia aspectul necesar al acestei opere, că ea s-a ivit chiar cu oarecare întârziere: este de ajuns s-o cercetezi mai de aproape ca să surprinzi în trăsăturile ei un ușor anacronism.

Invențiile lui Proust sînt cu totul de prima mîină fiindcă ele se referă la componentele cele mai simple ale obiectului literar. Este vorba nici mai mult nici mai puțin decît de o nouă manieră de a trata timpul și de a te instala în spațiu.

Dacă, pentru a da o idee de ceea ce este Proust cuiva care nu l-a citit, am începe prin a enumera subiectele lui — o vilegiatură în satul copilăriei, o iubire a lui Swann, jocul sentimental al unui băiețel și al unei fetițe, pe fundalul grădiniilor de pe Champs Elysées, o vacanță de vară pe coasta Normandiei, într-un hotel de lux în fața mării neliniștite pe care alunecă siluete de nereide, chipurile unor tinere fete în floare etc. — ne-am da seama, de îndată, că o asemenea enumerare nu ar folosi la nimic și că aceste subiecte, de o mie de ori tratate de romancierii, nu sînt de ajuns ca să definească tot ce ne aduce Proust. Acum cîțiva ani un biet cocoșat, luase obiceiul să se ducă în fiecare zi la biblioteca Sf. Isidor. Era atât de mic de statură încît nu ajungea, fără să se chinuie, la tăblia prea înaltă pentru el, a pupitelor din sala de lectură. De fiecare dată, se apropia de bibliotecarul de serviciu și îi cerea un dicționar. «Ce fel de dicționar — îl întreba amabil funcționarul — latin, francez, englez?». «O! totuna îmi e — răspundea cocoșatul. — Numai să fie de ajuns de gros ca să mă pot așeza pe el.»

Am comite aceeași greșeală ca bibliotecarul, dacă am vrea să definim pe Claude Monet spunînd că a pictat Notre-Dame din Paris și gara Saint-Lazare, sau pe Degas menționînd că a înfățișat spălătorese, balerine și jochei. Într-adevăr, la amîndoi pictorii, subiectele tablourilor nu sînt decît niște pretexte. Au pictat aceste lucruri așa cum ar fi putut picta cu totul altceva. Important pentru ei, motiv eficient pentru pinzele lor, era perspectiva aeriană, țesătura de vibrații cromatice de care se înconjoară lucrurile, oricare ar fi ele, pentru a trăi somptuos în sînul lor.

Este cam ceea ce se întîmplă și cu Proust. Subiectele de roman care se împletesc și se suprapun la suprafața operei sale, nu au pentru el decît un interes adiacent și secundar: sînt ca niște geamanduri plutind în voia fluidului abisal al amintirilor. Pînă acum, un scriitor mînuia amintirile lui ca niște materiale cu care încerca să reconstituie trecutul. Dar evocările memoriei nu sînt pe deplin satisfăcătoare și nu rețin din realitatea depășită a trecutului decît un extras arbitrar. Romancierul obișnuit își întregeste amintirile cu observarea prezentului. Adăugînd deci amintirilor ipoteze și idei convenționale, el amestecă, astfel, autenticele materiale ale memoriei, cu elemente eterogene frauduloase. Această metodă are un sens cînd e vorba, ca de obicei, de a restaura lucruri trecute, cu alte cuvinte, de a le da o prezență și o actualitate prefăcut nouă. Ținta lui Proust este inversă. El nu folosește amintirile ca pe niște materiale pentru a reconstrui vechile realități, dimpotrivă, ceea ce el vrea să reconstituie literalmente sînt înseși amintirile lui și, în acest scop, folosește tot felul de mijloace: observări ale prezentului.

analiză a impresiilor, explicări psihologice. Așa dar, tema generală a lui Proust nu sînt lucrurile de care îți amintești ci amintirea însăși a lucrurilor. La el, pentru prima dată, amintirile nu sînt tratate ca niște materiale cu care descrii ceva; ele au devenit însuși lucrul descris. Deaceia, în genere, el nu adaugă amintirii crîmpele de realitate pe care memoria nu le-a reținut ci lasă amintirea intactă, așa cum este, obiectiv incompletă, mutilată poate și fluturîndu-și, în depărtarea ei spectrală, bietele cioturi care i-au mai rămas. Există o pagină foarte sugestivă în care Proust ne vorbește de trei copaci de pe o măgură, în spatele cărora se afla ceva foarte important dar care a fost măturat de timp, desființat în memorie. Autorul se zbate zadarnic să regăsească ceea ce-i scapă, pentru a putea reda în integritatea lui acest crîmpei de priveliște devastată, cei trei copaci singuri supra-viețuitori ai unei catastrofe mintale, ori ai unei furtunoase uitări.

Subiectele de roman sînt deci, la Proust, simple pretexte, soi de *spiracula*, oblonaje ale stupului prin care își iau zborul roliurile fremătătoare ale reminiscențelor. Nu degeaba Proust a dat operei sale titlul general de *În căutarea timpului pierdut*. Proust este, într-adevăr, un cercetător al timpului pierdut. Ca atare, el renunță scrupulos să impună trecutului anatomia prezentului, și se abține riguros de la orice intervenire, călăuzit fiind de voința hotărîtă de a se feri de orice construcție. Din străfundul nocturn al sufletului, amintirea răsare și se înalță, așa cum o constelație se desprinde, patetică în nopțe, de linia orizontului. Proust își înăbușe orice dorință de restaurare și se mărginește să descrie ceea ce el vede țîșnind din memorie. În loc să restaureze timpul pierdut, el se complace să-i clădească ruinele. Se poate spune că la el genul memoriilor dobîndește demnitatea unei metode literare pure.

Aceasta în ce privește timpul. Dar și mai simplă și mai stupefiantă este *invenția* sa în ordinul spațiului.

S-a vorbit mult de numărul paginilor scrise de Proust pentru a ne spune cum își pune bunica termometrul. Într-adevăr, nu se poate pomeni de Proust fără să remarci numaidecît măsura în care este prolix și minuțios în descrierea măruntelor detalii. Dar, la el, prolixitate și minuție, departe de a fi defecte, devin dimpotrivă, două puternice surse de inspirație, două noi muzee care trebuiesc adăugate la noua comunitate. Proust are nevoie să fie prolix și minuțios pentru simplul motiv că el se apropie de obiecte mai mult decît se obișnuiește. El este inventatorul unei alte distanțe între noi și lucruri. Această simplă reformă a avut — așa cum am spus — rezultate atît de stupefiantे incît aproape toată literatura anterioară la aspectul unei priviri din zbor, grosolan panoramică, dacă este comparată cu acest geniu deliclos de miop.

Conveniențele noastre vitale impun fiecărui lucru o anumită distanță datorită căreia nouă ni se pare că acel lucru poate oferi cea mai bună înfățișare cu putință. Cînd vrem să vedem perfect o piatră, o aplecăm de ochi pînă ce ne dăm seama de porozitatea ei. Dar dacă vrem să contemplăm o catedrală, va trebui să renunțăm să vedem porii pietrelor ci să ne depărtăm pentru a mări peste măsură cîmpul vizual. Utilitarismul organic care generează viața, are sarcina de a reglementa normele acestor distanțe diferite. Dar poezii au comis poate o greșeală crezînd că acest sistem de distanțe, excelent pentru folosințele vieții, este bun și pentru artă. Ostenit, poate, de a vedea mereu o mină desenată ca și cum ar fi un monument, Proust o apropie de ochi, și, acoperînd astfel cu ea priveliștea din spatele ei, vede plin de surprindere, apărînd în prim plan o priveliște sugestivă în care văile porilor alternează cu pădurile iliputane de fire de păr. Este, desigur, un fel de a vorbi. Fiindcă pe Proust nu îl interesează și, în general, nu părțile corpului ci mai curînd forma și flora intimă. Rectifică, deci, distanța adap-

tînd-o la sentimentele omenești și rupe tradiția care le descrie ea pe niște monumente.

Nu ar fi, cred, cu totul lipsit de interes de a pătrunde mai adînc în această analiză și de a cerceta cum s-a produs la Proust această transformare radicală a perspectivei literare.

Cînd un artist primitiv pictează un vas sau un copac, el începe prin a presupune că orice lucru posedă efectiv un profil, cu alte cuvinte un contur neîndoielnic, o formă exterioară care, întocmai ca un hotar, bine definit, îl desparte, îl izolează de tot restul. Fixarea exactă, migăloasă a acestui profil al obiectelor, iată ce își propune și ne oferă desenul cel mai acut al primitivului. Dimpotrivă, impresionistului i se pare că profilul este iluzoriu și nu ne este redat în viziunea lui reală. Dacă redai numai ceea ce se vede dintr-un copac, în sensul cel mai riguros al cuvîntului, vei descoperi că linia conturului nu este delimitantă, că silueta este difuză și imprecisă și că nu prin profilul lui avea să deosebește copacul de tot ce-l înconjoară ci prin masa tonurilor cromatice care îi sînt interioare. De aceea, impresionistul nu desenează obiectul; el îl obține alăturînd mărunte pete de culoare: fiecare din aceste pete este informă în ea însăși dar, toate la un loc, prin combinarea lor, sînt în stare să dea naștere, în fața ochilor noștri pe jumătate închiși, prezenței vibrante a obiectului. Impresionistul pictează un vas sau un copac fără ca în tabloul lui să apară ceva care să aibă forma unui copac sau a unui vas. Ca stil și pictură, impresionismul este deci o negare a formei exterioare a lucrurilor cărora nu le redă decît forma internă, masa cromatică interioară.

Acest gen de artă a dominat sensibilitatea europeană de la sfîrșitul veacului și este interesant de remarcat în ce măsură ea se potrivește cu filozofia și cu psihologia acelei vremi. Filozofii anilor 1890 susțineau că realitatea este constituită doar din stările noastre sensoriale și emotive. În timp ce omul naiv, ca și pictorul primitiv interpretează ceea ce se numește *lume* drept ceva de nezdruncinat, aflat în afara noastră și înzestrat cu o arhitectură mărească și imuabilă, filozoful impresionist socotește că universul este simpla proiectare a senzațiilor și sentimentelor noastre, un flux de delectări olfactive și gustative, de lumini, de suferințe, de dorinți, o neîncetată procesiune de neliniștite reflexe intime. În același fel, filozofia primitivă presupune că personalitatea noastră este făcută dintr-un simbul invariabil, un fel de statuie spirituală care primește schimbările din jurul ei cu un gest permanent. Aceasta este psihologia omului lui Plutarch, pe care-l vedem cufundat în oceanul vieții, îndurînd întocmai ca o stîncă, deslănțuirea valurilor sau, ca o statuie, intemperiiile. Dar psihologul impresionist neagă ceea ce, în mod obișnuit, numim caracter, cu alte cuvinte ceea ce reprezintă un fel de profil sculptural al personalității; el vede în om o perpetuă mutație, o serie de stări difuze, o articulare mereu alta de emoții, de idei, de dureri, de speranțe.

Aceste considerații ne ajută să datăm tendințele intime ale lui Proust. Monografia sa asupra unei iubiri a lui Swann este un caz de pointilism psihologic. Pentru autorul medieval al povestii lui Tristan și a Isoldei, iubirea este un sentiment cu profil foarte net; pentru el, primitiv al romanului psihologic, iubirea este iubire și nimic altceva. Dimpotrivă, Proust ne descrie o iubire a lui Swann care nu are cîtuși de puțin forma iubirii. Găsești de toate în această iubire: momente de caldă senzualitate, pigmenți violeti de bănuială, cafenil de obișnuință, cenușii de oboseală vitală. Un singur lucru lipsește: iubirea. În monografia lui Proust, iubirea este o rezultantă așa cum într-o tapiserie figura rezultă din intersecția unor fire dintre care nici unul nu are forma figurii.

Fără Proust, ar fi rămas inedită o literatură care vrea să fie citită așa cum sînt privite tablourile lui Monet: printre gene.

De aceea, dacă ești ispitit să-l apropii de Stendhal, e bine să iei unele precauții. Din multe privințe, sînt doi antagoniști. Stendhal este, înainte de orice, un imaginativ, el nascocoște urzeala, situațiile, personajele. El nu copiază niciodată. Totul la el se rezolvă prin fantezie, o fantezie nervoasă și concentrată. Suflurile pe care ni le înfățișează sînt la fel de « gîndite » pe cît poate fi linia unei madone în tablourile lui Rafael. Stendhal crede ferm în realitatea caracterelor și, ca urmare, se străduie să le deseneze profilul fără ambiguitate. La Proust personajele sînt lipsite de siluete; sînt, mai curînd, variabile condensări atmosferice, imagini spirituale pe care, din oră în oră, adieri de vînt și lumină le transformă. Fără îndoială, Proust aparține descendenței lui Stendhal, « cercetător » al sufletului omenesc ». Dar în vreme ce pentru Stendhal, sufletul omenesc este un solid cu linii plastice și rigide, pentru Proust el este un volum difuz; gazos, care se schimbă de la un moment la altul cu o versatilitate meteorologică.

Desenele lui Stendhal și picturile lui Proust sînt despărțite de o distanță analogă celei ce desparte pe Ingres de Renoir. Ingres a definit niște femei frumoase de care am fi putut să ne îndrăgostim. Dar Renoir, nu; procedeul său exclude o asemenea posibilitate. Plasma trăind din puncte luminoase care este femeia la Renoir, ne dă poate în cel mai înalt grad senzația unui fruct carnal; dar, ca să fie frumoasă, o femeie are nevoie să impună expansiunii carnalității sale limita corectă a unui profil. Metoda sa literară și psihologică, îl împiedică pe Proust să modeleze figuri feminine atrăgătoare. În ciuda predilecției cu care este tratată ducesa de Guermantes, ni se pare urîtă și obraznică și atîta tot, pe cîtă vreme, dacă am retrăi anii torzi ai tinereții noastre, este sigur că ne-am îndrăgosti din nou de Sanseverina, femeie cu chipul atît de calm dar cu inima atît de freamătătoare.

Proust aduce în literatură ceea ce s-ar putea numi o intenție generală atmosferică. Priveliști și oameni, lume exterioară și lume interioară, totul la el se volatilizează într-o palpație aeriană și difuză. S-ar zice că universul lui Proust este făcut pentru a fi perceput sub forma respiratorie, fiindcă totul este amănunțit. În aceste cărți ale lui, nimeni nu face nimic și nici nu se întimplă nimic: totul este o înșiruire de situații statice. Și nici nu putea fi altfel: ca să faci ceva trebuie să fii ceva; ceva fix și determinat. Acțiunea animalului se desvoltă mereu ca o linie care pornește din voința sa și se frînge izbîndu-se de obstacole, ca să renască neîncetat și să dovedească astfel că există un subiect care se împotrivește rezistențelor survenite. Această linie frîntă, reprezentată de acțiunea animalului, om sau altă vletac, este prin însuși acest fapt, încărcată cu un dinamism latent care dă desfășurării zguduiri dramatice. Dar existența personajelor lui Proust are un caracter vegetativ. Pentru plantă, a trăi înseamnă a fi nu a acționa. Cufundată în atmosferă, planta e incapabilă să i se împotrivească; pasivitatea ei elimină orice dramă. La fel, personajele lui Proust se comportă ca vegetalele, inerte în destinele lor atmosferice. Botanic supusă, viața lor pare redusă la funcția clorofilană, dialog chimic neconținut același și, întrucîtva, anonim, în care planta primește, docilă, imperativele mediului ambiant.

În cărțile sale, mai curînd decît oamenii, veritabili agenți ai variațiilor vitale sînt vînturile, climatele fizice și morale care îl înconjoară succesiv. Și biografia fiecăruia este dominată de anumite alizee spirituale care suflă alternativ și polarizează sensibilitatea. Totul depinde de direcția din care răbufnirea de vînt își face simțită suflarea. Și după cum există crivățuri și zefiruri, vînturi de nord și de sud, tot astfel personajul lui Proust se schimbă după cum adierea existenței vine dinspre Méséglise sau dinspre Guermantes. Și nu trebuie să ne mirăm de stăruința cu care scriitorul ne vorbește de aceste două coordonate deoarece, devreme ce,

pentru el, universul este o realitate meteorologică, esențialul este sfertul de vînt.

Astfel fiind, o genială părăsire a formei exterioare și convenționale a lucrurilor, silește pe Proust să le definească prin forma lor interioară, prin structura țesuturilor lăuntrice. Dar această structură este de condiție microscopică. Iată de ce Proust a fost nevoit să se apropie de lucruri într-un fel anormal și să facă histologie poetică. Opera sa seamănă cu tratatele de anatomie pe care germanii le numesc *Über feinere Bau der Retina des Kanninchens* (Despre cea mai fină structură a retinei iepurelui de casă).

Microscopism, deci minuție. Minuție deci prolixitate. Interpretarea atmosferică a vieții umane și, ca urmare, minuția cu care ea este descrisă impun iremediabil cărților lui Proust, un aparent defect. Vreau să vorbesc de oboseala deosebită pe care citirea lor o dau chiar celor mai mari admiratori. Dacă ar fi vorba de obișnuita oboseală secretată de cărțile proaste, nu ar fi nici un cuvînt de adăugat. Dar oboseala cititorului lui Proust se bucură de trăsături specifice, datorită cărora nu are nimic comun cu plictiseala. Niciodată nu te plictisești cu Proust. E foarte rar ca unei pagini scrise de el să-i lipsească intensitatea necesară. Totuși, în orice clipă, sîntem gata să ne oprim din lectură. Pe de altă parte, de-a lungul întregii opere, ne simțim mereu frînați, ca și cum nu am fi lăsați să înaintăm în voie, ca și cum ritmul autorului ar fi mai puțin sprinten ca el nostru și ar imprima un perpetuu *ritardando* grabei noastre.

Acesta este și inconvenientul și avantajul impresionismului; așa cum am spus, în volumele lui Proust, nu se întîmplă niciodată nimic, nu e pic de dramatism, nu găsim nici un strop de desfășurare. Doar o serie de vederi cu conținut extrem de bogat dar static. Dar noi, muritorii, sîntem din fire făpturi dinamice și nimic altceva nu ne poate interesa decît mișcarea.

Cînd Proust ne spune că clopoțelul din grădina de la Combray începe să sune și că în întuneric se aude glasul lui Swann care intră în grădină, atenția noastră este atrasă de acest fapt și, încordîndu-se în noi, se pregătește să sară pe un alt fapt care, fără îndoială, va trebui să urmeze și pe care cel dintîi era sortit să-l pregătească. Nu ne instalăm, deci, inerți în acest prim fapt. Ci, după ce am luat cunoștință de el, așteptăm pe cel următor fiindcă, socotim noi, în viață, fiecare fapt este anunțarea și tranzitarea spre un altul și așa tot mereu pînă ce întreaga traiectorie este formată. La fel, fiecărui punct matematic îi succede un alt punct ca să se formeze o linie. Dar Proust martirizează acest caracter dinamic al ființei noastre silindu-ne, fără cruțare, să rămînem la primul fapt care uneori se întinde pe mai bine de o sută de pagini. După venirea lui Swann, nimic nu mai vine; nu se mai adăugă un punct la un altul. Dimpotrivă, sosirea lui Swann în grădină, acest simplu fapt momentan, acest punct de realitate se dilată fără progresiune, se lăbărțează, fără să se schimbe într-altul. El crește doar în valoare. Și se înșiră, atunci, pagini și pagini, de-a lungul cărora noi nu ne mai mișcăm deloc și vedem doar momentul crescînd elastic, încercîndu-se cu noi detalii și noi sensuri, umflîndu-se ca un clăbuc de săpun și împodobindu-se, ca acesta, cu irizări și reflexe.

Ne supunem, deci, unui fel de supliciu citînd pe Proust. Arta lui aplică dinamismului nostru, setei noastre de acțiune, de mișcare, de progresie, un fel de frînă permanentă care ne ține pe loc; suferim ca pitpalacul care, zburătăcind în colivia lui, se lovește mereu de micul coviltir de sîrmă unde se sfîrșește închisoarea lui. Fapt este că muza lui Proust ar putea să se numească *posomorală* și stilul său consistă în exploatarea literară a acelei *defectatio morosa* pe care conciliile au pedepsit-o atît de aspru.

În lumina celor de mai sus, vedem cu o claritate supraabundentă cum se formează ciclul *invențiilor* elementare ale lui Proust. Vedem deci cum modificarea

de către el, a distanței și a formei obișnuite este consecința în totul firească a atitudinii lui față de amintire. Când ne folosim de amintire ca de un material ca oricare altul, pentru a reconstitui, pe cale intelectuală, realitatea, nu luăm decît bucata de reminiscență care ne este de folos și, fără s-o lăsăm să crească potrivit legii sale proprii, trecem mai departe. În raționament și în simplă asociație de idei, sufletul nostru execută o traiectorie, trece de la un lucru la un altul și atenția progresaază prin deplasări. Dar dacă, întorcînd spatele realității, ne cufundăm în contemplarea amintirii, vedem că amintirea procedează prin simplă dilatare fără ca noi să facem un pas din punctul inițial. A-ți aminti nu înseamnă să călătorești, ca atunci cînd raționezi, prin spațiul mintal; amintirea înseamnă creșterea spațiului însuși.

Nu cunosc tehnica pe care Proust o folosea în mod obișnuit pentru a scrie. Dar frazele sale, cu șerpuire atît de sinuoasă și complexă, par să fi trecut prin vicisitudini launtrice. Se vede că, la origină, au fost poate bine proporționate; dar amintirea, care se afla închisă în ele, a făcut apoi noi salturi spontane, dobîndind un soi de excrescențe care au dat naștere la stranii și — pentru mine — delicioase nodozități gramaticale, asemănătoare umflăturilor care se produc pe picioarele chinezoaicelor din pricina apăsării încălțămintei prea strîmte.

Pornind de la aceste constatări ale dimensiunilor celor mai elementare și abstracte ale operei lui Proust, va fi venit momentul să începem să vorbim și de această operă și de temperamentul autorului ei. Vom descoperi atunci cele mai surprinzătoare corelații între tendința adinamică care reglementează interpretarea dată de autor timpului, distanței și formei și tot restul singularităților sale. Este, într-adevăr, curios să constăți că un acelaș principiu organic de formă, foarte simplu, este deajuns pentru a explica toate fațetele operei lui Proust. De pildă: perspicacitatea lui, puțin obișnuită, de a descrie aventurile circulației sangvine a personajului său, fina lui percepere a schimbărilor higrometrice și a senzațiilor mușchiulare, în sfîrșit, snobismul lui transcendent și universal. Dar o asemenea analiză ar cere prea multe pagini și nu am dreptul de a inunda paginile revistei *La Nouvelle Revue Française* cu o critică literară care poate că nu mă interesează decît pe mine.

În românește de I. IGIROȘIANU

ULTIMA VERBA

VIRGINIA WOOLF
HEINRICH MANN

Luciditate pînă la capăt

Cu ÎNTRE ACTE, unul dintre inovatorii cei mai de seamă ai secolului XX în arta romanului și-a spus ultimul cuvînt.

Autoarea a cărei întreagă operă stă sub semnul lucidității, învăluită în grație, n-a fost niciodată o estetă ruptă de realitățile vremii ei — imagine ce ar putea stăruia în mintea unora care au citit, de pildă, doar feeria *Valurile*, ultimul ei roman tradus la noi. Aceasta se vede cel mai limpede — și totodată la cel mai înalt nivel artistic — în măiestrita construcție care este *Între acte* (roman publicat postum, în 1941) — simbioză desăvîrșită între realitatea exterioară și cea lăuntrică a diferitelor personaje, între oglindirea gravelor probleme ale orei (plină de patos, pentru că plină de adevăr) și evocarea vastului fundal al istoriei și preistoriei; — toate acestea cu o tehnică inedită, lesne accesibilă, extrem de divertisantă, și în cele din urmă — însușire deloc de disprețuit — arătînd, cu convingere și gingașie artistică, o cale pentru ieșirea din marasm.

Cine a citit o parte mai însemnată a operei Virginiei Woolf — cuprinzînd și numeroasele cicluri de eseuri — convingătoare prin pătrundere și erudiție, cuceritoare prin farmec și naturalețe; articolele ei de teorie și critică literară care au contribuit la primenirea tehnicii romanului contemporan; pamfletele feministe și anti-războinice care încă nu și-au pierdut actualitatea; elucidantele portrete biografice și portrete de epocă pline de fantezie și adevăr; schițele și scurtele povestiri, emanînd, cu toată volta lor detașare și compoziția lor extrem de studiată, interes și gingașă compasiune pentru oamenii umili — acela a putut constata că lirismul este, într-adevăr, o trăsătură de căpetenie a personalității Virginiei Woolf — un lirism de tip modern, cuprinzînd și *cotidianul* și *priveștiile* citadine — dar că aceeași pondere în viziunea sa foarte personală o au cerebralitatea lucidă, care nu exclude din realitate suferința, răul și nedreptatea socială; curiozitatea pentru toate tipurile de umanitate; onestitatea și simțul de răspundere al adevăratului intelectual; toate pătrunse de ardentă căutare a unui « sens », a frumuseții, armoniei, a progresului omnirii pe calea echității și a adevărului.

Ca romancieră, Virginia Woolf a fost o neobosită experimentatoare, vrînd cu fiecare dintre cărțile ei să traducă autentic, în alt tipar formal, *viața adevărată*.

Ultima ei carte, *Între acte*, Virginia Woolf a desăvîrșit-o spre primăvara anului 1941, la Rodmell, în Valea Ousel, unde soții Woolf se instalaseră permanent de un an încoace, de cînd bombardamentele bîntuiau Londra. Între timp, locuința lor

londoneză și sediul editurii Hogart deveniseră mormane de ruine. Editura fusese transferată provizoriu în provincie. Trăiau izolați de vechii prieteni (cea mai grea lovitură pentru Virginia) și de activitatea editorială, într-un vechi cottage, « Monk's House », la umbra unei mici biserici de țară. Din camera de la etaj se vedea mica grădină cu livadă și iazul cu pești aurii de partea cealaltă (eleșteul pe care-l contemplă Lucy Swithin din *Între acte*).

Și la țară încep să fie doborâte pe câmp avioane, și în apropierea casei explodează bombe. În timpul unei asemenea nopți, în plin bombardament, Virginia scrie pentru o revistă americană — contribuție la un simpozion — admirabilul eseu « *Gînduri despre pace* » — cu ideea: « Să le dăm tinerilor noștri și celor din lumea întreagă — care au fost crescuți în glorificarea acestui fel de vitejie — alte idei și alte năzuințe care să-l absoarbă. »

Cunoscînd soarta rezervată lui Leonard (evreu și socialist) în cazul victoriei germane, erau convinși că nici ea, nici Leonard nu aveau să supraviețuiască unei capitulări.

Cînd mai pleca la Londra după o carte sau o tirguală, se întorcea cu sufletul pus-tiit: « Lumea magnifică și viguroasă ce o cîntase în cărțile ei se stinge, atinsă de « boala disperată a războiului ». Dezastrul lua amploare. Cohorte de refugiați stră-băteau orașul. Prietenii nu mai răspundeau... Atunci aluneca în « marele lac al melancoliei ».

Dar pe ultima pagină a jurnalului ei, găsim clamoarea lucidității și a curajului. « Nu introspecțiune. Observă fără încetare!... Observă cupiditatea! Observă apropierea bătrîneții! Observă-ți propria dezolare... Cu ocolul acesta orice poate deveni util. Esențialul e să fii activ. Insist să scot din acest interval toate avantajele. **MĂ VOI SCUFUNDA CU STEAGUL SUS!** »

Pînă la urmă a continuat să scrie, să citească conștiincios și cu interes manuscrise pentru editură, să-și facă însemnările despre ultimele evenimente politice, să pună la punct ultimul ei roman, să joace popice.

John Lehmann, destinatarul scrisorii de odinioară « către un tînr poet » (devenit prieten și colaborator al editurii) — a cărei opinie Virginia Woolf o prețuia foarte mult și căruia, în ultimele ei zile, i-a încredințat manuscrisul romanului *Între acte* mărturisește: « Această carte a fost scrisă de dînsa cu sentiment — în ciuda războiului — și fără dificultate, aproape cu bucurie. (Ea nu se temea de bombe, ci de criza ce lua naștere într-însa). E poate cea mai bună carte a ei — și cea care se deschide spre cercetări libere și multiple. »

Cu mult înainte de a-și fi terminat truda la revizuirea și abrevierea romanului *Anii* (publicat în 1937), încolțise în mintea Virginiei Woolf ideea cărții *ÎNTE ACTE* — după cum arată următoarea însemnare din *Jurnalul scriitoarei*:

« 21 august 1934. Lecția lui *Aici și acum* (titlul provizoriu al romanului « *Anii* ») este că se pot folosi laolaltă tot felul de genuri. Așadar următoarea carte ar putea fi *POEM, REALITATE, COMEDIE, SPECTACOL, NARAȚIUNE, PSIHLOGIE*, toate într-una. Foarte scurtă. Asta trebuie chibzuit... »

Mai bine de un an mai tîrziu, la 15 octombrie 1935, o scurtă însemnare arată progresul germinării acestei cărți, stimulată, după cum notează pentru sine autoarea — de o împrejurare pe care cititorul obișnuit al unei singure cărți de Virginia Woolf — să zicem *Valurile* — n-ar fi bănuț-o a fi de un asemenea impact în creația ei:

« Acum trei zile m-a apucat o efervescență teribilă în jurul cărții « *Războiul următor* ». Nu știu dacă am mai spus că rezultatul L.P.-ului (*Adunării Labour-Party*-

¹ Monique Nathan: *Virginia Woolf par elle-même*, Seuil

ului — Partidului Muncii n.n.) de la Brighton a fost supraprea zăgazului ce mă despăirea de noua carte — încît n-am putut rezista să scriu în vîrtej un capitol: m-am oprit; dar am totu gata de desvoltat — forma, cred, bună — îndată ce am timp . . . »

Titlul inițial, *Războiul următor*, arată că autoarei i se limpezise între timp tema centrală. Un an mai tîrziu cartea începuse a lua formă — dovadă titlul, provizoriu: « Poyntz Hall » și notițele din *Jurnal*:

« Un centru: toată literatura discutată — de legat cu umor real, viu, mărun-
șuri disparate. EU respins. Substituit. NOI. NOI — compusul multor lucrări
diferite, NOI, numai viață, numai artă, numai plutitoare porniri contrarii — un
întreg răsleț, capricios, dar oarecum unificat. (Prezența mea stare de spirit?) Și
satul englez — și o arătoasă casă veche — . . . și oameni în trecere — și o perpetuă
varietate — și schimbare de la intensitate la proză; și fapte — și însemnări; și —
dar destul ! »

Toate acestea le găsim în cartea realizată (care, pe parcursul zămislirii a purtat
titlurile succesive de: Poyntz Hall; Serbarea; Spectacolul; și a fost terminată în
februarie 1941, cu titlul ce-l cunoaștem: *Între acte*). Spectacolul intercalat în roman
— evenimentul său central — reprezintă acel « NOI » — compusul multor lucruri
diferite, poporul englez, în fazele de căpetenie ale civilizației sale — cu ajutorul unui
șir de pașii scăpărătoare de vervă și umor, dar care, ca și delectabilele portrete
de epocă din *Eseurile* Virginei Woolf, redau cu pătrundere (chiar dacă, aci, șarjat)
esența fiecărei epoci. Corul ce se perindă în fundal, — mulțimea truditore ale
cărei vorbe sînt mereu spulberate de vînt — iată elementul de permanență și uni-
ficare ce dă autenticitate și măreție întregului.

În preajma invaziei hitleriste așteptate — pîndită de o ireversibilă criză a bolii
depressive ce a hărțuit-o la răstimpuri, cu gîndul sinuciderii dîndu-i tîrcoale — scrii-
toarea găsește puterea de a aduce, la modul șăgalnic, un scînteietor omagiu popo-
rului său.

Titlul — cu sugestiva ambiguitate a scriitoarei — pare a se referi la spectacol.
Ne dăm seama curînd că e vorba de intervalul dintre două războaie. S-ar putea
referi și la tensiunea de-a lungul cărții dintre Iza și Giles (reprezentanții generației
mature, în carte) care se regăsesc în cele din urmă, unindu-se în îmbrățișare după
ce se vor fi războit. Dar se regăsesc « în inima întinericului, în cîmplile nopții »,
în « noaptea dinainte de a se fi durat drumuri sau case. » « Era noaptea în care
locuitorii peșterilor vegheau dintr-un loc înalt, printre stînci » este modulația către
acordul final, tonic: « ATUNCI S-A RIDICAT PERDEAUA, ȘI EI VORBIRĂ ».

Lucrarea este structurată ca o bucată muzicală, cu teme și lătmotive, în contrapunct.
Un patetic rapel al faptului că scriitoarea simțea că nu mai are mult timp de
trăit, poate părea sfîrșitul — cam nebuloasă la prima vedere, cam abrupt —, dar în
realitate pătruns de un subtext de semnificație solemnă și tulburătoare și de o
gravă poezie. Acest sfîrșit — ca dealtfel toată proza poetică, pătrunsă de semnifi-
cații, a Virginei Woolf (și ca orice poem modern de înaltă ținută) — trebuie citit
cu atenție. Îl vom descoperi legat și de scena în care autoarea și regizoarea specta-
colului, Miss La Trobe — artistul menit să facă publicul să vadă — dezesperă (« Asta-i
moarte, moarte . . . cînd iluzia dă greș . . . » Apoi, trezită la viață de stolul de grauri
care invadează copacul (fericită metaforă a inspirației !) vede mijind o nouă vizlune
creatoare — două siluete proiectate pe o stîncă — dar nu le aude glasurile. Le
aude abia, după o lungă descurajare, « sprijinită » de oamenii de rînd, în circlama
satului, unde i se întoarce vizlunea, unde copacul e iar năpădit de grauri.

La sfîrșitul lungii tensiuni dintre Giles și Iza (artistul dibuitor), în noaptea ce-l
înconjoară, răsună glasurile care risipesc întunericul (« atunci s-a ridicat perdeaua,
și ei vorbiră »).

ÎN TRE ACTE înseamnă, poate, intervalul între două epoci de cruzime și neînțelegere, între două războaie, calea semănată cu suferință, cu suspiciuni, cu vanități, cu umbrele unor întrebări stătute, și cu scnteieri de geniu, pe care o străbate omenirea pînă să ajungă la clipa cînd perdeaua se ridică și impulsurile către rațiune și armonie prind glas.

În marea varietate de forme a scrisului Virginiei Woolf regăsim statornicie în teme și preocupări. Chiar în atemporalul roman-poem *Valurile*, figura, printre glasurile mai discrete, pe lîngă glasul care afirmă « Noi sîntem creatorii » și glasul « Noi sîntem moștenitorii » (cei care purtăm în mîinile noastre, pe umerii noștri, comoara și povara de tradiții ale civilizației noastre). Acest glas a devenit preponderent în *Între acte*. Tema strămoșilor este împletită aproape în fiecare pagină a cărții. După cum e topită în textura ei și misiunea artistului de a culege trecutul, de a-i face pe contemporanii mai puțin conștienți, pe *spectatori*, « să vadă » primejdiiile prezentului, dintre care cea majoră, de viață și de moarte, era la ora aceea, pentru autoare, năruirea unei străvechi civilizații în « mlaștinile populate de monștri » și în întunericul fascismului.

Mai există în carte o seamă de teme și motive — mai noi și mai vechi — care potentează tîlcul său major. Tema realității concrete răsună net din prima frază — încadrată de motivele cînd discrete, cînd pline de vitalitate, ale naturii rustice (« Vorbeau despre canalul de scurgere. Consiliul comitatului promisese că va aduce apă în sat. . . ») Se trece îndată, sobru, la tema strămoșilor. (« Dovadă mormintele din cimitir ») motiv tot mai tulburător modulat pe parcurs (« zăceau, învălmășiiți cu rădăcinile iederii, sub zidul cimitirului din curtea bisericii »). Împletite, cele două teme sînt viu luminate de tema istoriei (« Canalul de scurgere se găsea pe calea romană. Din aeroplan . . . se vedeau limpede urmele crestate de briți; de romani; de conacele elisabetane; și de pluguri, cînd araseră dealul ca să crească grîu în războaiele napoleoniene »). Prin lectura doamnei Swithin, *Momente din istorie*, fundalul se adîncește vast pînă în preistorie. Din suavitatea dimineții, a cîntecului păsărilor în zori, și încadrate de imaginea slujnicuței cu fustă înflorată și cu numele de Grace care aduce « porțelanuri albastre pe o tavă », se desprind primele acorduri brutale ale motivului monștrilor (ce transmit pregnant gravitatea momentului istoric, pericolul revenirii la animalitatea primară). Tema revoluției revine în final cu accent tonic: (« Omul preistoric — citi — jumătate om, jumătate maimuță, s-a înălțat din poziția lui semighemuită și a ridicat bolovani. ») Răsună repetat tema violării candorii de către forța Brută și neperceptivă (Bătrînul care deghizat în monstru rupe cu ciinele lui între copil și floarea ce dogorăște lumină: imaginea ce-o obsedează pe Iza după știri citită în ziar — a fetei ademenite în cazarmă și despuiată de soldați); tema dominării prin puterea convențiilor o reprezintă sugestiv Iza, care se simte « ca un balon captiv, ținut de miliardele de fire subțiri ale domesticității » și care-și ascunde versurile între coperțile unui calet de socoteli. Iza ilustrează convingerea pentru care Virginia Woolf a militat o viață — că femeia este egală și complementul bărbatului, îndreptățită a-și rosti opinia și a-și urma vocația (ideea ilustrată șăgalnic și în romanul *Orlando*.)

Însușirea de flux-reflux (dragoste-neînțelegere) în prietenie, și în deosebi în iubirea conjugală, este și ea o temă mai veche a Virginiei Woolf. Pendularea între raționalism și poezie de asemenea ilustrată aici de bătrînul Bart și de sora lui Lucy. Divergențele dintre ei nu împlădicau însă predominanta armonie. Darul unor femei (ca doamna Ramsay din *Spre far*, ca Lucy Swithin din *ÎN TRE ACTE*) de a crea armonie în jur, este numai aparent în contradicție cu violent afirmata opoziție a Virginiei Woolf față de rolul exclusiv de « inger al căminului » atribuit femeii.

Sensibilitatea delicată față de ceilalți, onestitatea și clarviziunea unor femei ca Iza, ca Lucy, alcătuiesc, după Virginia Woolf, trăsăturile necesare — pe lângă cele așa zis virile — unei ființe umane complete (și numai nedreptatea socială, prejudecățile moștenite le lipsesc de altă afirmare posibilă decît în cadrul relațiilor familiale și social-mondene).

Ca și celelalte eroine de neuitat ale Virginiei Woolf, Lucy Swithin («Bătrînica-Aiurica», ironizată, dar iubită, păstrîndu-și vie curiozitatea, sensibilitatea și disponibilitatea la visare) știe să culcive arta de a trăi, de a încheaga unitatea în diversitate. Lucy și Iza din *Între acte* nutresc o intensă viață lăuntrică, au o gîndire cu mult mai bogată în intuiție și în deosebirea esențialului decît a sexului opus. Giles, singurul din carte pe deplin conștient de primejdii, își traduce deznădejdea doar prin mînie neputincioasă, sau prin violență absurdă (strivirea șarpelui care nu poate să înghită broasca) — se simte «înlănțuit ca de-o stîncă» de convențiile societății în care trăiește. Lumea interioară a bătrînului Bart este pur egocentrică. Dar «Bătrînica-Aiurica» Lucy Swithin, cu fina ei intuiție, are revelația că, neînsemnată cum e, ar fi putut juca un rol însemnat, rolul Cleopatrei! (Autoarea a învăluit tîlcul scenei într-o formă umoristică, grotesc-absurdă, dar miezul rămîne). Iar Iza, artistul dibuitor, care înțelege zădărnicia și brutalitatea de sub spoiala «civilizației» își intuiște menirea — aceea de a-și «umple panerele cu ce-au scos ei cu toții din țărîină... Asta-i povara ce mi-a fost pusă în leagăn... asta-i ce trebuie să ne-amintim; ce-altminteri am uita.»)

Dialectica pendulare între duiosia pentru trecut și sașietatea de vechea orînduire, pătrunsă de necesitatea unei schimbări, răsună sugestiv și convingător în gîndurile unora dintre spectatori și în scenele caustice înfățișînd civilizația victoriană (prin care se descarcă autoarea — firește mai virulent — de tabuurile și restricțiile pe urma cărora a suferit.)

Tema efortului este pregnant înfățișată în strădania mereu reinnoită a artistului-regizor Miss La Trobe (un alter-ego al Virginiei, ușor caricaturizat, ca și bătrîna Lucy).

Toate întrebările grave se pun — dar peste toate se ridică, tot mai stăruitor, îndemnul la adunarea forțelor împrăștiate ale omenirii, la strîngerea rîndurilor, pentru a salva «acea zidire pe care-n neștire o numim civilizație...» Îndemnul la unitate în diversitate; demascarea stărilor de «cioburi și fărîme» ce riscă a fi măturate de Istorie; necesitatea unei reinnoiri (care răsuna puternic încă din romanul anterior al Virginiei Woolf, *Anii*) — iată temele majore ale parabolei *Între acte*, vehiculate de o formă nouă, inedită, de exprimare (amestecarea mai multor genuri literare), învăluită în poezie și scăldată în patetism, deși autoarea folosește limbajul cotidian (chiar în pasajele poetice) — cînd nu pastîșează, întrecîndu-și adesea modelele, în înșiruirea de stiluri ce-o prilejulește «spectacolul».

Este cartea aceasta și o laudă a puterii de revelare a teatrului, a menirii ce o are dramaturgul, de catalizator al tendințelor — subterane și fățișe — ale epocii — și o demonstrație a eficacității mesajului cînd e transmis cu delicatețe și umor.

Poate că Virginia Woolf, totdeauna sedusă de experiențe — și atît de bună cunoscătoare a celui mai strălucit teatru, cel elisabetan — ar fi pășit mai hotărît spre această artă și ÎNTRE ACTE n-a fost decît preludiul unor împliniri zădărnice. În tot cazul, în acest preludiu ni se dezvăluie o abilită regizoare și scenografică, intuind mijloace noi de sugestie și oglindire a realităților profunde, o autentică dramaturgie de mare rafinament, înzestrată nu numai cu o vastă cultură mînuită cu abilitate și discreție, ci și cu un delectabil și modern mordant umor.

Pentru cititorul romanelor anterioare ale Virginiei Woolf este desosebit de interesantă evoluția stilului și concepției autoarei în această ultimă scriere. Ima-

ginile, adesea imagini-simboluri, sînt cele pe care le ştim — fluturii, vegetația, păsările, peștii, apa, copacii — dar integrate acum unui cadru precis și foarte limpede conturat — parcului unei vechi case de țară englezești, privilegiilor engleze, satului englez. Impresionismul scriitoarei operează crearea atmosferei cu tușe mult mai delicate decît în *Valurile*, avînd prilejul, de-a lungul unei zile de vară, să-și desfășoare firesc vrăjile. Peste substanța patetică a fondului e aruncat — aparent neglijent — învelișul limbajului cotidian, firesc, eliptic. Totuși, uneori se ivește o bogăție — deconcertantă pentru traducător — a valorii sonore și plastice a cuvintelor. Încă din *Anii* autoarea cedează uneori cu vădită plăcere, dar cu sobrietate, tradiționalului joc englezesc cu cuvintele.

Versificarea proliferantă — chiar în afara scenelor jucate în spectacol — ilustrează intensă viață interioară a unor personaje, ce curge paralel (adesea divergent) cu acțiunile cotidiene, cît și comentariile glasului demascator din tufșuri; evadarea din realitate, legănarea conștiințelor în vorbe bine sunătoare, cît și automatismul gândirii incriminat. (Rimele sînt uneori destul de facile, se cheamă una pe alta, asemănătoare declicului unui automat.) Mai semnalează desigur și aluviunile adunate din marele fluviu al literaturii — unele fiind citate sau modulații de citate — transparente numai cititorului englez sau cunoscătorului literaturii engleze — după cum și plăcile ce se pun la vechiul gramofon și se amestecă între ele la urmă (ridicîndu-se peste toate « un cînt al tuturor, un vechi cîntec strămoșesc ») sînt cîntece curențe englezești.

Prin gîndirea lor lăuntrică și prin reflecțiile unuia despre celălalt ni se dezvăluie îndeaproape și ni se luminează intens personajele acestei cărți — în tehnica proprie — de « oglinzi atîrnate în diferite colțuri », perfecționată de autoare de-a lungul romanelor ei mature (*Doamna Dalloway*, 1925; *Spre far*, 1927; *Valurile*, 1931). Avem aici însă un element de narație mai pronunțat, — ca un « liant » în acest voit mozaic. Nu mai sînt atît de accentuate fluctuația, inezisabilul caracterelor, cît specificul și stabilitatea lor (motivate preponderent prin scurte notații narative sau prin fulgerătoare flash-back-uri în conștiința eroilor — efectuate cu firescul virtuozității depline. Și cu toată înțelegerea arătată unor variate tipuri de umanitate și diferitelor concepții de viață transpare o mai cristalizată și fermă **LUARE DE POZIȚIE** a autorului — atotprezent și mai puțin nevăzut decît în romanele anterioare — în această complexă, măiestrită îmbinare de comedie modernă de moravuri și de poem dramatic.

Cu această carte subțirică — pornită ca toate lucrările de ficțiune ale Virginiei Woolf de la o idee asupra formei (demonstrația că se poate face orice cu romanul) și devenită sub apăsarea și biciul evenimentelor istorice parabola care ni se înfățișează astăzi (învăluit în grațiile metaforei, un strigăt de alarmă pentru salvarea civilizației) — scriitoarea ne dă, din punct de vedere artistic, o adevărată bijuterie. Între acte este un mozaic scînteietor, de o rară expresivitate și putere de convingere, prin autenticitate, lirism și patos — îmbinînd cu naturalețe nuanțele suave și proaspete cu sevele acide și amare, cu tonurile sumbre sau grave, toate încorporate firesc și organic structurii, iar întregul purtînd amprenta acelei supreme calități a talentului, timbrul său specific, unicitatea sa, și emanînd o spiritualitate de ascuțită sensibilitate și pătrundere, și de matură cunoaștere a firii omenești, care caută răspuns la problemele acute ale orei.

VIRGINIA WOOLF

ÎN TRE ACTE

Era o seară de vară și ei stăteau de vorbă, în odaia cea mare cu ferestrele deschise spre grădină. Vorbeau despre canalul de scurgere. Consiliul comitetului promisese că va aduce apă în sat, dar nu făcuse nimic.

Doamna Haines, soția gentlemanului-fermier, o femeie cu o față de gîscă și cu ochii căscați de parcă ar fi văzut ceva de înfulecat în șanț, spuse afectat:

— Ce subiect de conversație, într-o seară ca asta!

Apoi se lăsă tăcere; și se auzi o vacă mugind; și asta o făcu să spună: ce curios, cînd era copil, niciodată nu se temuse de vaci, numai de cai. Dar vezi că, pe cînd era mititică de tot, trecuse un cal de camion la nici trei degete de căruciorul ei, mai să-i atingă fața. Veacuri de-a rîndul a trăit familia ei în apropiere de Liskeard, îi spuse domnului bătrîn care ședea în fotoliu, Dovadă mormintele din cimitir.

O pasăre gînguri afară.

— Privighetoare? întrebă doamna Haines.

Nu, privighetorile nu ajungeau atît de departe în nord. Era o pasăre de zi, gîngurind despre miezul și seva zilei, despre viermi, melci, pietriș măruntel, chiar și în somn.

Domnul cel bătrîn din fotoliu — domnul Oliver, fost în Administrația Civilă a Indiei, acum pensionar — spuse că locul ce-l aleseseră pentru canalul de scurgere, se găsea, dacă auzise el bine, pe Calea Romană. Din avion, spuse el, se vedeau lîmpele urmele crestate de briți; de romani; de conacele elisabetane; și de pluguri, cînd araseră dealul ca să crească grîu în războaiele napoleonene.

— Dar nu vă amintiți... Începu doamna Haines.

— Nu, asta nu. Dar își amintea — și era pe cale să le spună ce, cînd se auzi afară un zgomot și intră în cameră Iza, soția fiului său, cu părul spînzurîndu-i în codițe; purta un capot imprimat cu păuni decolorați. Intră în odaie ca o lebădă tăindu-și drum înot; apoi se opri și rămase locului; mirată că găsise lume; și lumini aprinse. Șezuse cu băiețelul ei care nu prea se simțea bine, se scuză. Ce spuneau?

— Discutam despre canalul de scurgere, zise domnul Oliver.

— Ce subiect de conversație într-o seară cu asta! exclamă iar doamna Haines.

El oare ce afirmase despre canalul de scurgere; ori de fapt despre orice altceva? se întreba Iza, și-și înclină capul spre gentlemanul-fermier. Îl întîlnise la bazarul

* Fragmente din romanul *Between the Acts*

unei serbări; și la o partidă de tenis. Îi întinsese o ceașcă și-i pusese în mână o ra-chetă — asta era tot. Dar în fața lui răvășită, Iza simțea totdeauna o taină: și în tăcerea lui, patimă. La partida, de tenis o simțise, și la bazar. Acum, pentru a treia oară, dacă simțea ceva, tot asta era, și încă mai puternic.

— Îmi amintesc, interveni bătrînul, de maică-mea...

De maică-sa își amintea că era foarte voinică; își ținea caseta cu ceai încuiată; dar, chiar în odaia asta, îi dăduse un exemplar din Byron. Erau mai bine de șai-zece de ani, le spusese, de cînd îi dăduse maică-sa poemele lui Byron, chiar în odaia asta.

«Plutește-n frumusețe precum noaptea», cită.

Și-apoi, din nou:

«De-acî nu vom mai hoinări-n lumina lunii».

Iza înălță capul. Cuvintele alcătuiau două cercuri perfect rotunde, care-i duceau plutind, pe ea și pe Haines, ca pe două lebede, pe apă-n jos. Dar pieptul lui alb ca zăpada era încercuit cu o înălțare de lîntiță murdară; iar era ea împotmolită, cu picioarele-i legate în membrane de soțul ei, agentul de bursă. Șezînd pe scă-unelul în trei colțuri, se legăna, cu codițele-i brune atîrnînd și cu trupul ca un sul de pernă, în capotul decolorat.

Doamna Haines percepea emoția ce-i împresura, lăsînd-o pe dînsa în afară. Așteptă, cum așteptă să se stingă acordul unei orgi înainte de a părăsi biserica. În mașină, cînd aveau să se înapoieze către vila roșie dintre lanurile de grîu, va distruge ea emoția asta, cum găurește cu ciocul un sturz aripile unui fluture pînă i le smulge. Lăsînd să se interpună zece secunde, se ridică; se opri; și apoi, de parcă ar fi auzit stingîndu-se ultimul acord, îi întinse mîna doamnei Giles Oliver.

Dar Iza, deși ar fi trebuit să se ridice și dînsa în aceeași clipă, continua să șadă. Doamna Haines căsca la ea ochii de gîscă, gîgîind:

— Vă rog, doamnă Giles Oliver, fiți amabilă, recunoașteți și existența mea...

Ceea ce fu nevoită să facă, ridicîndu-se în cele din urmă de pe scaun, în ca-potul ei decolorat, cu codițele spînzurîndu-i de fiecare parte pe umeri.

Pointz Hall se vedea, în lumina unui ceas timpuriu al dimineții, a fi o casă de mîrme mijlocie. Nu se putea mîndri că-i pomenit în cărțile-călăuze pentru turiști. Avea o înfățișare prea de toate zilele. Dar casa asta albicioasă, cu acoperișul cenușiu și cu aripa lansată în afară de unghiuri drepte, așezate nefericit pe jos, în poiană, cu o lizieră de copaci pe dîmbul de deasupra-i, încît fumul se în-vîrteaja pînă la cuiburile de ciori, era o locuință îmbietoare. Cînd treceau cu mașinile pe-acolo, oamenii spuneau unul către altul: «Oare casa asta se va pune cîndva în vînzare?» Și către șofer: «Cine stă aici?»

Șoferul nu știa. Oliverii, care cumpăraseră locul cu mai bine de o sută de ani în urmă, n-aveau nici o legătură cu Waringii, Elveyii, Manneringii, sau cu Burnetii, vechile familii care se căsătoriseră cu toții între ei și zăceau, învălmășiți cu rădăci-nile iederii, sub zidul cimitirului din curtea bisericii.

Doar puțin peste o sută și douăzeci de ani trăiseră pe-acî Oliverii. Totuși, în capul scării principale (mai era una, în spatele casei) se găsea un portret. Cînd urcai, pe la jumătatea scării devenea vizibilă o fișie lungă de brocart galben; și cînd ajungeai sus, dădeai cu ochii de un obrăzor pudrat și de o coafură înaltă îm-pletită cu perle; o vagă străbunică. Vreo șase-șapte dormitoare se deschideau spre coridor. Intendentul fusese soldat; se însurase cu camera una dintre doamne; și sub un clopot de sticlă se afla un ceas de buzunar care opriese un glonte pe cîmpul de la Waterloo.

Era dimineața devreme. Sticlea roua pe iarbă. Clopotul bisericii bătu de opt ori. Doamna Swithin trase deoparte perdeaua camerei ei de dormit — percalul

veșted alb care atît de plăcut colorat pe din afară fereastra cu verdele căptușelii. Stătea acolo cu minile-i bătrîne pe șnur, trăgîndu-l de-o parte; sora măritată a bătrînului Oliver; văduvă. Totdeauna avusese de gînd să-și instaleze o casă proprie; poate în Kesington, poate în Kew, încît să profite de grădini. Dar continua să rămînă aici, de-a lungul verii: și cînd iarna își prelingea lacrimile peste ochiurile ferestrelor și astupa șanțurile cu frunze moarte, spunea:

— Bart, de ce-or fi clădit casa în vîiugă, cu fața spre nord?

Fratele ei răspundea:

— Evident, ca să scape de natură. Nu știi că le trebuiau patru cai, să tîrîie droșca familiei prin noroi?

Apoi îi povestea cunoscuta istorie a iernii celei strașnice din veacul al optsprezecelea, cînd, timp de o lună, casa fusese blocată de zăpadă. Și copacii se prăvăliseră . . . Încît, an de an, cînd venea iarna, doamna Swithin se retrăgea la Hastings.

Dar acum era vară. O treziseră păsările. Cum mai cîntau ! . . . luînd cu asalt zorile, ca o droaie de mici coriști care s-ar fi năpustit asupra unui tort cu glazură. Nevoită să asculte, întinsese mîna după lectura ei favorită « Momente din Istorie » — și petrecuse orele, între trei și cinci, gîndindu-se la păduri de rododendroni în Piccadilly; cînd întregul continent, pe atunci, după cîte înțelegea, nedespărțit de vreun canal, era dintr-o bucată: populat, după cîte înțelegea, de monștri cu trupuri de elefant, cu grumazuri de focă, aburcîndu-se, horcîind, zvîrcolindu-se leneși — și probabil lătrînd; iguanodonul, mamutul, și mastodontul; din care, probabil, gîndi ea, împingînd fereastra s-o deschidă, ne tragem. Îi trebuiră cinci secunde în timp real, cu mult mai mult în timp mental, pentru a o separa pe Grace — cu porțelanuri albastre pe-o tavă — de monstrul grohăitor, cu pielea groasă, pe cale, cînd se deschise ușa, a dărîma un copac întreg, în lăstărișul verde, aburînd, al pădurii primare. Firește, tresări violent cînd Grace puse tava jos și spuse:

— Bună dimineața, conîță.

« Aiurica ». Își zise Grace, simțind asupra-i privirea, adresată în parte unei brute bălăcîndu-se în mlaștină, în parte unei fete în casă, cu fustă înflorală și sorț alb.

— Ce mai cîntă păsările astea ! spuse doamna Swithin, la întîmplare.

Fereastra era acum deschisă; mai e vorbă — păsările cîntau. Un sturz apărură la momentul potrivit, țopăind peste pajiște cu o spirală de gumă roză răsucită în cioc. Tentată de această priveliște să-și continue imaginara reconstituire a trecutului, doamna Swithin se opri; — înclina să lărgească limitele clipei prin zboruri în trecut sau în viitor; sau lăaturalnic, de-a lungul unor coridoare și alei; dar își aminti de maică-sa — de maică-sa care chiar în această odaie o dojenea. « Nu dormi cu ochii deschiși. Lucy, că se schimbă vîntul . . . » Cît de des o dojenea maică-sa, chiar în odaia asta — « dar într-o altă lume », cum i-ar fi amintit frate-său. Așa că se așeză să-și bea ceaiul, ca orișice altă doamnă în vîrstă, cu nas mare, obraji subțiratici, un inel în deget și obișnuitele ornamente ale unei cam ponosite dar curajoase vîrste înaintate, care, în cazul ei, includeau și o cruce licărîndu-i auriu pe piept.

Bonele, după micul dejun, tîrîiau căruciorul bebelușului în sus și-n jos pe terasă; și tîrîindu-l tăifăsuiau — fără a da formă unor gheme de știri sau a-și trece una altelea idei, ci răsucind vorbe pe limbă; ca pe niște acadele — care subțîindu-se pînă la transparență, degajau nuanțe roze, verzui, și dulceață. În dimineața asta dulceața era: Că-i spusese ea lui bucătăreasa ce părere avea despre sparanghel; că azi cînd m-a sunat i-am zis: « ce costum dulce și cum se asortează cu bluza »;

și așa ajunseseră la ceva despre « un tip », pe când se plimbau în sus și-n jos pe terasă răsucind acadele pe limbă, tîrînd căruciorul.

Cine clădise Pointz Hall, păcat că ridicase casa într-o vîgăună — cînd dincolo de grădina cu flori și de straturile cu zarzavaturi se afla întinderea aceea pe culme. Natura pregătise un loc de casă; omul își clădise casa într-o vîgăună. Natura pregătise o fișie de pajiste care se așternea dreaptă pe o jumătate de milă, pînă se cufunda brusc spre eleșteul cu nuferi. Terasa era îndejuns de largă încît să cuprindă umbra întreagă, turtită a unui dintre copacii cei mari. Te puteai plimba acolo în sus și-n jos, pe sub umbra copacilor. Vreo doi, trei creșteau foarte aproape unul de altul, apoi urmau goluri. Rădăcinile lor spărgeau brazda; și printre acele ose-minte erau cascade verzi și tăpșanuri de iarbă în care creșteau violete primăvara sau vara orhidee sălbatice, purpurii.

Amy spunea ceva despre un tip cînd Mabel cu mîna pe cărucior, se răsuci iute, înghițindu-și acadeaua:

— Și nu mai tot mormăi ! spuse aspru. Hai, vino și tu, George.

Băiețelul rămăsese în urmă și scormonea prin iarbă. Apoi bebelușul Caro, fetița, scoase pumnul peste plăpumioară și ursul de blană zbură peste marginea căruțului. Amy trebui să se aplece. George scurma brazda. Floarea dogorî printre nodurile rădăcinilor. Membrană după membrană fu smușă. Dogorea cu galben dulce — lumină lucitoare sub o piele de catifea; umplînd cu lumină cavernele dindărătul ochilor. Tot întunericul lăuntric se prefăcea într-o sală vastă, cu mireasmă de frunză, cu mireasmă de pămînt, pătrunsă de lumină galbenă. Și dincolo de floare era copacul; iarba, floarea și coapcul erau una. În genunchi, jos, pe cînd scormonea, floarea întreagă era a lui. Atunci veni un muget și o răsuflare fierbinte și un val de păr aspru cenușiu năvăli între el și floare. Copilul zvîcni în sus, răsturnîndu-se de spaimă, și văzu îndreptîndu-se asupra-i o namilă floroasă cu cap ascuțit și fără ochi, înaintînd pe picioare, dînd din brațe.

— Bună dimineața, sir, vui către el un glas găunos dintr-un cioc de hîrtie.

Bătrînul țîșnise asupra-i din ascunzișul său de dindărătul unui copac.

— Spune bună dimineața, George; spune « Bună dimineața, bunicuțele », stăruia Mabel, dîndu-i brînci către arătare.

Dar George sta cu ochii căscați. Atunci domnul Oliver mototoli hîrtia pe care o răsucise în chip de cioc coroiat și apăru în persoană. Un bătrîn foarte înalt, cu ochii scînteind, obrații zbîrciți și capul fără pic de păr.

— La mine ! urlă, la mine ! urlă, la mine, fiară ! și George se întoarse și bonele se întoarseră, cu ursul de blană în mîini: cu toții se întoarseră să-l privescă pe Sohrab, ogrul afgan năvălind și săltînd printre flori. La mine ! tuna bătrînul, de parcă ar fi comandat un regiment.

Era impresionant pentru bone, cum putea un tip de vîrsta lui să mai urle și să facă pe-o fiară ca aceea să-l asculte. Îndărăt venea ogarul afgan, pieziș, cu o mutră vinovată. Și pe cînd se ghemuia pitîndu-se la picioarele bătrînului, o coadă îi fu petrecută prin zgardă; leșa pe care bătrînul Oliver o purta totdeauna la dînsul.

— Animal sălbatic ce ești . . . animal rău, bombăni, aplecîndu-se.

George nu vedea decît cîinele. Coastele păroase se sugeau înăuntru, se umflau iar, pe nări îi apăruse un smoc de spumă. Băiețașul izbucni în plîns.

Bătrînul Oliver se îndreaptă, cu vinele umflate, cu obrații încinși; era minios. Mica lui glumă cu nasul de hîrtie dăduse greș. Băiatul era un plod plîngăreț. Clătină din cap și o luă din loc, netezîndu-și gazeta mototolită; apoi, bombănînd, se strădui să-și găsească virul în coloana de ziar: « Un plod plîngăreț — un plod plîngăreț ». Dar adierea vîntului suflă foaia cea mare în lături și, peste marginea ei — el cuprinse cu ochii peisajul — o revărsare de țărini, de lande cu buruiană și

de păduri. Încadrate, deveneau un tablou. Să fi fost pictor, aici și-ar fi așezat șevaletul, aici unde ținutul, barat de copaci, arăta ca un tablou.

« Dl. Daladier — citi, regăsind șirul în coloană — a izbutit să stabilizeze francul la... »

Doamna Giles Oliver trăgea pieptenele prin coama deasă de păr, pe care după o serioasă considerare a problemei, găsise că era mai potrivit să n-o subție sau rețeze vreodată, și ridica peria grea de argint, bogat modelată în relief, ce-o primise ca dar de nuntă și care sluja să impresioneze cameristele prin hoteluri. O ridică stînd în fața oglinzii pliante, în trei laturi; încît putea să vadă trei versiuni distincte ale chipului ei cam plin, totuși frumos; și în plus, în afara oglinzii, cite un petec de terasă, de pajiște, și de vîrfuri de copaci.

Înăuntrul oglinzii, în ochii ei, vedea ceea ce simțise peste noapte, pentru răvășitul, tăcutul, romanticul gentleman-fermier. « Îndrăgostită » citea în ochii ei. Dar în afara oglinzii, pe lavoar, pe masa de toaletă, printre casetele de argint și periile de dinți, era cealaltă dragoste; dragoste pentru soțul ei, agentul de bursă — « Tatăl copiilor mei » — adăugă, lunecînd în clișeu convenabil furnizat de literatură. Dragostea dinăuntru era în ochi; dragostea exterioră pe masa de toaletă. Dar ce sentiment se trezea în ea acum cînd, pe deasupra oglinzii, afară, văzu apropiindu-se peste pajiște căruciorul; două bone; și băiețelul ei, George, venind agale îndărătul lor?

Ciocăni în geam cu peria ei grea de argint. Erau prea departe ca s-o audă. În urechile lor suna susurul copacilor; cîripitul păsărilor; alte desfășurări ale vieții grădinii — neauzite, nevăzute de dînsa în cameră — îi absorbeau. Izolată pe-o insulă verde, îngrădită împrejur cu ghiocei, învelită cu o plăpumioară de atlas încrețit insula inocentă pluti pe sub fereastră. Numai George rămăsese în urmă.

Se înapoie la ochii ei din oglindă. « Îndrăgostită » trebuie să fi fost, de vreme ce prezența lui fizică în încăpere, aseară, o putuse astfel afecta; de vreme ce vorbele ce le rostise ei, cînd îi pusese în mînă o ceașcă cu ceai, cînd îi întinsese o rachetă de tenis, se putuseră astfel lipi de miezul ființei ei; și puteau rămîne așa suspensie între dîșii ca un fir de sîrmă, vibrînd, țiindu, învîrtejindu-se — dibuia, în adîncimile oglinzii, după un cuvînt potrivit pentru vibrațiile înfinit de repezi ale elicei de aeroplan ce-o privise odată în zori la Croydon. Mai iute, mai iute, tot mai iute, bîzîia, zbîrînia, vîjiia, pînă ce toate paletele deveniră una singură și spre înalt o luă avionul plutind către depărtări, tot mai departe, tot mai departe...

— Unde n-o să știm, unde n-o să fim, nici nu știm, nici nu ne pasă, înghină printre buze. Zbor năvalnic prin încinsa, prin tăcuta verii...

Rima era « *plasă* ». Puse jos peria. Ridică furca telefonului.

— Trei, patru opt, Pycombe spuse. La telefon doamna Oliver... Ce pește aveți în dimineța asta? Cod? Calcan? Somn? Plătică?... *Lepădînd acolo sus ce ne leagă și ne-apasă*, murmură. Somn. Tăiat felii. La timp pentru dejun, vă rog, spuse cu glas tare. « *Cu-o aripă, albastră aripă... zbor suind printr-o aerului plasă... lepădînd acolo sus ce se leagă și ne-apasă...* »

Vorbele astea nu meritau să fie transcrise în caietul legat ca un carnet de socoteli, ca nu cumva Giles să suspecteze ce ascundea. « Eșec » era cuvîntul ce-o exprima pe ea. Niciodată nu ieșea dintr-un magazin, de pildă, cu îmbrăcăminte... ce-o admira: nici silueta ei, proiectată pe șirul negru de pantaloni dintr-o vitrină, nu-i plăcea. Groasă în talie, cu mădularele mari, și — în afară de coafură — modernă după moda simplă și corectă a zilei, niciodată nu arăta ca Sappho, sau ca vreunul dintre tinerii frumoși ale căror fotografii împodobeau revistele săptămînale. Arăta a ceea ce era: fiica lui Sir Richard; și nepoata celor două doamne din Wimbledon, care, născute O'Neil, erau atît de mîndre de a descinde din regii Irlandei.

O cucoană neroadă, lingușitoare, oprindu-se în pragul a aceea ce numise într-un rînd « inima casei », în pragul bibliotecii, spusese odată: « Pe lângă bucătărie, biblioteca e totdeauna cea mai plăcută încăpere din casă. »

Apoi adăugase, trecînd pragul: « Cărțile sînt oglinda sufletului ».

În cazul de față un suflet fără lustru, bălțat. Căci de vreme ce trenul făcea trei ore pînă să ajungă la acest sat depărtat din miezul Angliei, nimeni nu cuteza să întreprindă o atît de lungă călătorie, fără să înlătore o posibilă foame a minții, fără să cumpere un volum la vreo tarabă cu cărți.

Astfel oglinda care reflecta sufletul sublim, reflecta și sufletul plictisit. Nimeni n-ar fi putut susține, privind mișmașul de povești « tari » de un șiling bucata, lepădate de oaspeții week-end-urilor, că oglinda reflecta totdeauna suferința unei regine sau eroismul regelui Warry.

La această oră timpurie a unei dimineți de iunie, nu era nimeni în bibliotecă. Doamna Giles trebuia să dea o raită prin bucătărie. Domnul Oliver tot mai tropăi de colo colo pe terasă. Iar doamna Swithin era firește la biserică. Vîntul prezis de meteorolog sfichiuiă perdeaua galbenă, zvîrlind cînd lumină cînd umbră. Focul pălea spre cenușiu, apoi se încingea iar — și fluturile de culoarea ivoriului bătea în geamul de jos al ferestrei, poc, poc, poc, repetînd într-una că de n-are să vină nicicînd o făptură omenească, nicicînd, nicicînd, nicicînd, cărțile or mucegăi, focul s-o stinge și fluturile de culoarea ivoriului va muri pe ochiul de geam.

Precedat ca de-un crainic de aprigul cîine afgan, intra bătrînul. Își citise ziarul; era somnoros; așa că se lăsa să cadă în fotoliul îmbrăcat în creton colorat — cu cîinele la picioare, cîinele afgan. Cu botul pe labe, cu coapsele înălțate, arăta ca un cîine de piatră, un cîine al vreunui cruciat veghind și-n ținuturile morții somnul stăpînului său. Dar stăpînul nu era mort; doar visa; picotînd, vîzîndu-se ca într-o oglindă cu luciu pătă, pe el însuși ca pe un tînar cu coif; și o cascadă prăvălindu-se. Dar fără ape; și colinele ca pe-o materie cenușie în cute; și în nisip o carcasă de coaste; un bou mîncat de viermi, în soare; iar în umbra stîncii tufe sălbatice; și în mîna sa o pușcă. Mîna din vis se încleșta; mîna cea vie zăcea pe brațul fotoliului cu vinele umflate, străbătute acum doar de un fluid cafeniu.

Se deschise ușa.

— Deranjez? se scuza Iza.

Firește că deranja — distrugea tinerețea și India. Vina era a lui, de vreme ce ea se străduise a-i lungi firul vieții așa frumos, așa departe. Adevărul era că i se simțea recunoscător cum ședea și-o privea hoinărind prin odaie, că încă se mai străduia.

Mulți oameni bătrîni n-aveau nimic decît India lor — oameni bătrîni prin cluburi, oameni bătrîni prin camerele de dincolo de Jermyn Street. Ea, în rochia-i dungată, îl continua — murmurînd în fața rafturilor cu cărți: « Iazul s-așterne neguros sub lună, rezezi norii au sorbit veștedele raze de pe urmă ale asfințitului . . . »

— Am comandat peștele, spuse cu glas tare, întorcîndu-se, cu toate că nu-s sigură c-are să fie proaspăt. Dar vițelul e scump, și de vită și berbec ne-am săturat cu toții . . . Sohrab, spuse, oprindu-se din mers în fața lor. El ce-a mai făcut?

Niciodată nu dădea din coadă. Niciodată nu admisesese cătușele domesticității. Ori te ținea la picioare ori mușca. Acum ochii lui aprigi, galbeni o priveau țintă pe ea, îl priveau țintă pe el. Nici unul din ei doi nu-l putea privi țintă pe celălalt atît de lung. Apoi Oliver își aminti:

— Băiețelul tău e un plod plîngăcios, spuse disprețuitor.

— O, suspină ea, picînd pe un braț de fotoliu, țintuită acolo, ca un balon captiv de miriadele de fire subțiri ale domesticității. Ce s-a întîmplat?

— Am luat ziarul, explică, el, uite așa . . .

Îl luă și-l motoli pînă și-l potrivea în chip de cioc deasupra nasului. « Așa » sărise de după un copac spre copii.

— Iar el a urlat. E un fricos băiatul tău, asta e.

Iza se încruntă. Nu era un fricos, Băiatul ei, nu. Și-i fu silă de tot ce era casnic ; de posesiv ; de matern. Iar dînsul știa asta și făcea înadins ca s-o zgîndăre, bestia bătrînă, socru-său.

Privi în lături.

— « Biblioteca e totdeauna odaia cea mai plăcută din casă » — cită, și-și plimbă ochii de-a-lungul șirurilor de cărți.

« Oglinzi ale sufletului » erau cărțile. *The Faerie Queene*¹ și *Crimea* lui Kinglake ; Keats și *Sonata Kreutzer*. Iată-le acolo, oglindind. Ce ? Ce leac se găsea pentru ea, la vîrsta ei — vîrsta secolului treizeci și nouă — în cărți ! O intimidau cărțile, ca pe toți din generația ei — și o intimidau armele. Dar ca un ins cu o durere turbată de măsea, care într-o farmacie își plimbă ochii printre șirurile de flacoane verzi cu etichete în volute aurii, doar-doar o cuprinde vreunul tămăduirea, chibzuia : Keats și Shelley ; Yeats și Donne. Sau poate nu un poem ; o viață. *Viața lui Garibaldi*. *Viața lordului Palmerston*. Sau poate nu viața unui om ; ci a unui ținut. *Anti-chități din Durham* ; *Ședințele Societății Arheologice din Nottingham*. Sau nici un fel de viață, ci știința — Eddington, Darwin sau Jeans.

Niciuna din ele nu-i stăvilea durerea de dinți. Pentru generația ei ziarul era cartea ; și cum socru-său lăsase jos « *The Times* », îl luă și citi : « Un cal cu coadă verde . . . » ceea ce era fantastic. Apoi : « Straja de la Whitehall . . . » ceea ce era romantic, iar apoi, construind cuvînt cu cuvînt, citi : « Soldații i-au spus că aveau un cal cu coadă verde ; dar fata văzu că era un cal obișnuit. Iar ei o tîrîră pînă în dormitorul cazărmei unde fu zvîrlită pe un pat. Apoi unul dintre soldați îi scoase parte din îmbrăcăminte, pe cînd ea țipa și-l izbea peste obraz . . . »

Asta era real ; atît de real încît pe tăbliile de mahon ale ușii văzu bolta intrării la Whitehall ; prin boltă dormitorul cazărmei ; în dormitorul cazărmei patul, iar pe pat fata țipînd și izbindu-l peste obraz — cînd ușa (căci ușa era într-adevăr) se deschise și intră doamna Swithin cu un ciocan în mînă.

Înainta, ferit, și pieziș, de parcă ar fi curs dușumeaua sub ponositele ei ghetă de grădină — și înaintînd, își punea buzele și surîdea dintr-o parte spre fratele ei. Nu schimbară vreo vorbă cît se duse la dulapul din colț și puse la loc ciocanul, pe care-l luase fără să ceară voie ; laolaltă — descălță pumnul — cu o mînă de cuie. — *Sindy — Sindy*, mormăi el, pe cînd dînsa închedea ușa dulapului.

Lucy, soră-sa, era cu trei ani mai tînără decît el. Numele de *Sindy* ori *Cindy*, căci putea fi scris și rostit în amîndouă felurile, era prescurtarea de la *Lucy*. Așa îi spusese el pe cînd erau copii, iar ea venea tropăind ușurel în urma lui cînd mergea la pescuit și aduna din florile poienii buchete mărunte, îndesate, înfășurînd în juru-le, iarăși, iarăși, cite un lujer lung de buruiană. Odată, își amintea ea, a pus-o să scoată peștele din cîrlig. Sîngele o înspăimîntase. « O ! » strigase ea, văzînd bronhiile pline de sînge. Și el mîrîise : « *Sindy !* » Năluca acelei dimineți în poiană stăruia în mintea ei pe cînd puneia ciocanul la loc pe un raft ; și cuiele la locul lor pe un altul ; și încheida dulapul unde el nici acum nu suferea să se umble, pentru că și acum își mai ținea tot acolo dichisul de pescuit.

— Am pus aîșul pe șură, spuse ea, bătîndu-l ușurel pe umăr.

Vorbele ei erau ca primul șir de sunete dintr-un joc de clopoței. Cînd sună primul, îl auzi pe-al doilea ; cînd sună al doilea, îl auzi pe-al treilea. Deci, cînd

¹ *The Faerie Queene* - poem aparținînd poetului elisabetan Edmund Spenser

Iza o auzi pe doamna Swithin spunînd : « Am pus alîșul pe șură », știu că acum avea să zică :

— Pentru spectacol.

Și el avea să exclame :

— Astăzi e? Ia te uită, dom'le ! Uitasem !

— Dacă-i frumos, continuă doamna Swithin, au să joace pe terasă . . .

— Și dacă e umed, continuă Bartholomew, atunci în șură.

— Și cum o să fie oare? urmă doamna Swithin, Umed ori frumos?

Apoi, pentru a șaptea oară la rînd, se uitară amîndoi pe fereastră.

În fiecare vară, de șapte ani încoace, auzise Iza aceleași vorbe: despre ciocan și cuie; despre spectacol și vreme. În fiecare an se întrebau de va fi umed sau frumos; și în fiecare an era ori umed ori frumos. Același șir de vorbe urma aceluiasi șir de vorbe, doar că în anul acesta auzea dedesubtul lor : « Fata țița și-l izbea peste obraz cu un ciocan ».

— Buletinul meteorologic — spuse domnul Oliver, răsfoind paginile pînă-l găsi — zice : « Vînt din direcții schimbătoare; temperatură destul de ridicată ploi intermitente. »

Puse ziarul jos, și priviră cu toții cerul, să vadă dacă asculta de meteorolog. Cert, se putea spune că vremea e schimbătoare. Grădina acum era verde; în clipa următoare cenușie. Aici ieșea soarele — o nețărmită revărsare de bucurie, scaldînd fiece floare, fiece frunză — aici se retrăgea cu milă — acoperindu-și fața, ca și cum n-ar fi putut îndura să privească suferința oamenilor. Era parcă în nori o neajutorare și o neputință, o lipsă de simetrie și de ordine, cum se subțiau și se îngroșau. Oare proprii lor legi se supuneau, ori nici unei legi? Unii erau doar smocuri de puf alb. Unul, sus în văzduh, foarte distant, se solidificase în albastru auriu; era din marmură nepieritoare. Dincolo de el se înălța albastrul, albastrul pur albastru întunecat; albastru niciodată filtrat pînă jos; albastru ce scăpase de orice înregistrare. Nu cobora niciodată drept soare, ori umbră, ori ploaie, asupra lumii ci desconsidera măruntul glob colorat al pămîntului pe de-a-ntregul. Nici o floare nu-l simțea; nici un ogor; nici o grădină.

Ochii doamnei Swithin încremeniseră privind. Iza crezu că-i încremenise privirea pentru că-l vedea pe Dumnezeu acolo, pe Dumnezeu pe tronul său. Dar cînd o umbră se lăsă, în clipa următoare, asupra grădinii, doamna Swithin își desprinsese și-și plecă privirea, spunînd :

— E foarte instabil. Va ploua, mă tem. Nu putem decît să ne rugăm, adăugă, dibuind cu degetele după crucea de pe piept.

— Și să pregătim umbrelele, zise fratele ei. Lucy roși. Lovise în credința ei. Cînd ea spunea : « să ne rugăm », el adăuga « umbrelele ». Își acoperi în parte crucea cu degetele. Se trase în sine; se ghemui; dar în clipa următoare exclama :

— O, uite-i că vin, scumpii de ei.

Căruciorul traversa peluza.

Iza privi și ea. Ce înger era — femeia asta bătrînă ! Să-i întîmpine așa pe copii; să se lupte împotriva acelor imensități și a ireverențelor bătrînului, cu mîinile ei zbîrcite, cu ochii ei rîzîțatori. Cît de curajos îl înfrunta pe Bart și vremea nesigură !

— E ca o floare, spuse doamna Swithin. Arăta minunat.

— E de mirare cum își revin, spuse Iza.

— A mîncat bine azi dimineată? întrebă doamna Swithin.

— N-a lăsat o fărîmă, îi răspunse Iza.

— Și aia mică? Nici un semn de pojar?

Iza scutură din cap.

— Să batem în lemn adăugă, ciocnind masa.

— Spune-mi, Bart, se întoarce doamna Swithin către fratele ei, de unde vine asta? « Să batem în lemn » . . . Anteu, parcă, pământul îl atinge?

Ar fi fost, gândi el, o femeie foarte isteată, de-ar fi putut să se concentreze! Dar asta duce la aceea și aceea la altceva. Ce-i intra pe o ureche, îi ieșea pe cealaltă. Și toate erau încercuite, cum se întâmplă după șaptezeci de ani, de una și aceeași problemă ce tot revenea. A ei era dacă să trăiască în cartierul Kensington sau în Kew? Dar în fiecare an, când venea iarna, nu alegea nici una nici alta. Își lua o locuință la Hastings.

— Să atingi lemn ; să atingi pământ ; Anteu, bombăni el, adunînd fărîmele împrăștiate. Lemprière o să dea răspunsul ; sau Enciclopedia.

Dar nu în cărți se găsea răspuns la întrebarea lui — de ce în capul lui Lucy, atît de asemănător cu al său ca formă, exista o ființă căreia trebuia să i te rogi? Nu o investea, presupunea el, cu păr, cu dinți, cu unghii la degetele picioarelor. Era, presupunea dînsul, mai mult o forță sau o iradiere, care avea în puterea sa și călăuzea pasărea și viermele ; lealea și ogarul ; și pe el însuși, de asemenea, un bătrîn cu vinele umflate. O scotea din pat în dimineața friguroasă și-o făcea să străbată drumeagul noroios ca s-o adore, acea ființă impersonală, al cărei purtător de cuvînt era Streatfield. Un tip de treabă, care fuma țigări de foi în sacristie. Avea și el nevoie de-o alinare, tot dispensînd pomana predicilor unor bătrîni astmatici, tot reparînd mereu turla ce se năruia, cu ajutorul afişelor bătute pe șuri. Iubirea, gîndea Bart, pe care ar trebui s-o dea cărnii și singelui, ei o dau bisericii . . . cînd Lucy, ciocnind cu degetele în tăblia mesei, întreabă iar :

— De unde vine — de unde vine — asta?

— Din superstiție, spuse el.

Ea se roși la față, și se auzi și oftatul ușurel ce-l scoase, cînd odată mai mult el țintise în credința ei. Dar între frate și soră, o carne și-un sînge, astea nu era o barieră, ci o fișie de ceață. Nimic nu altera afecțiunea lor ; nici o neînțelegere ; nici un fapt ; nici un adevăr. Ce vedea ea nu vedea el ; ce vedea el nu vedea ea — și așa mai departe, *ad infinitum* — Cindy, mîrîi el. Și gilceava luă sfîrșit.

În românește de FRIDA PAPADACHE

Heinrich Mann — postum

Cînd a murit în primăvara anului 1950 în SUA, într-un exil relativ însingurat la Los Angeles, Heinrich Mann era pe punctul de-a se întoarce în RDG, unde fusese ales președinte al Academiei de Arte Frumoase din Berlin, după ce, în prealabil, i se conferise titlul de doctor honoris causa al Universității Humboldt și i se decernase un premiu național pe 1949 pentru întreaga sa operă. Moartea (la 12 martie), survenită în aceeași lună cu ziua de naștere (27 martie 1871), l-a împiedicat să revină în patrie, unde îl chema, firește, dorul de țară și unde Brecht înființase *Berliner Ensemble* (1949), iar Becher scotea revista *Sinn und Form*, dar unde îl atrăgea și amintirea unor vremuri de frumoasă glorie literară, din anii premergători nazismului, precum și speranța de-a regăsi un mediu de rezonanță vie pentru creația sa literară, rezonanță care îi lipsise aproape cu totul în anii exilului. Căci, spre deosebire de mulți alți scriitori pe care înstrăinarea de țară i-a dezechilibrat și i-a făcut să amuțească, Heinrich Mann a continuat să scrie și a dat în anii exilului opera sa cea mai realizată artistic, romanul istoric în două volume *Tinerețea lui Henri Quatre* (1933) și *Împlinirea lui Henri Quatre* (1938), alături de numeroase eseuri și scrieri polemice și de trei ultime romane: *Lidice* (1943), *Recepție în lumea bună* (*Empfang bei der Welt*, scris între 1941 și 1945 și publicat, ca operă postumă, abia în 1956) și *Răsufierea* (*Der Atem*, 1950); numai că publicarea acestora din urmă în limba germană a fost o adevărată problemă, iar pentru romanul *Recepție în lumea bună* nu s-a putut găsi un editor în SUA sau Europa. Poate că acest «roman al amintirilor», care reflectă «resemnarea pe flece pagină» — cum s-a scris ulterior despre el —, nu mai avea arhitectonica clară și limba cristalin-străvezie a celorlalte romane și nuvele în care Heinrich Mann zugrăvise satiric, cu mijloacele realismului critic, multiplele fețe ale celui *homme moyen sensuel* pe care îl preluase din *Avant-Propos* la *Comedia umană* a lui Balzac. Mai curînd, însă, cauza pare să fi fost resentimentele generale din primii ani postbelici, care făceau dificilă redemnarea unei literaturi germane, atît pentru generația tină, cît și pentru cea consacrată. Căci această «satiră socială fantomatică» — cum caracterizează Thomas Mann *Recepție în lumea bună* — care nu se mulțumește să reflecte realitatea «ca o oglindă de garderobă», ci sugerează că iluminarea opalescentă difuză a halucinației poate fi un mediu propice de actualizare în tehnica realismului — nu este lipsită de o rafinată maturitate, chiar sub haina stilistică a unei narații nervoase și copios implantate în conotații. Iar aura satirică a romanului sugerează umbrele unei societăți trăind încă viața de odinioară sub un luxuriant candelabru de cristal măiestrit șlefuit care tronează deasupra sălii imense, și ale cărui lumini s-au stins. Poate astfel

se explică și schematismul voit estompat al personajelor, care nu atenuază însă virulența și corozivitatea satirei, și nici nu alterează esența sentimentală a unei duble povești de dragoste — una viciat-mercantilă a doi părinți naivi în dezabuzarea lor și alta diafan-pură a conștient-voluntarilor lor copii.

În câteva puține notații concludente cu privire la *Recepție în lumea bună*, Heinrich Mann — care îndeobște este foarte lovace în însemnările sale — schițează esențialul, după viziunea sa, în acțiunea romanului ce durează 24 de ore și implică trei generații.

« Bunicul împlinește nouăzeci de ani. Tatăl, agent teatral, se duce cu fiul André la el, pentru a-l felicita și a se interesa de moștenire. Unde-și ține bătrînul banii? dar oare are bani? Face pe săracul. E filozof, nu negustor. Bătrînul detestă viața dezordonată a agentului teatral; nepotul liniștit și fără pretenții nu-i pare primejdios, *n-a cerut bani niciodată*. Casa bunicului e veche, servitoarea bătrînă, nu poate munci cine știe cît, dar nu costă nimic. Nicio leafă (pe care bătrînul i-o datorează din vremuri imemoriale) — nici măcar mîncare, căci nu suportă nimic. Mai este acolo, aparent, un servitor bătrîn. Dar servitoarea îi destăinuie nepotului că el a murit de mult. La ocaziile mari, bunicul joacă personal rolul servitorului, poartă livrea, anunță vizitatorul, apoi apare ca amfitrion. Are accese cînd se *consideră mort* și nu vrea să mînce nimic. Atunci bătrîna servitoare trebuie să apară ca fantomă, ba chiar și nepotul, sau cine e ocazional la îndemînă, și trebuie să înfulece zdravăn, pentru ca bătrînul să se invoiască a se hrăni. Pe fiul său cincantenar, bătrînul îl consideră, pe bună dreptate, un ușuratic și o secătură. Pentru el, muzicanții nu sînt clienți serioși, iar banii lor se topecs printre degete. Contemplă noaptea casa festiv iluminată a fiului: „Pe banii mei cîștigați cu trudă!” Căci, mai demult, a trebuit de repetate ori să-i asaneze financiar întreprinderile. „Data viitoare băiatul se împușcă și atunci îi moștenesc întreprinderea. Micuțul însă ascultă de mine”. (De aici și relațiile lui cu nepotul.) „Sau se întîmplă cum trebuie să se-ntîmple: *băiatul se îndrăgostește*.” Bătrînul prevede totul. »

Relatare schematică și unilaterală a fațetei familiale a unei acțiuni mult mai complexe, brodate pe marea escrocherie a obținerii de fonduri pentru înflințarea unei noi Opere, undeva într-un oraș francez. La recepția dată în acest scop apare o întreagă tipologie și faună socială: tenorul cocoșat adulat de femei; diva-cîntăreață în apus de glorie; aristocrata cîntăreață care plătește ca să cînte roluri prime; cîntăreața care și-a pierdut vocea și a devenit bancheră; marele industriaș, de importanță vitală pentru război, decrepit și căutînd să tragă pe sfoară pe moștenitorii săi și statul, care a început să-i controleze întreprinderile; cocota-cîntăreață care a pus ochii pe bătrînul industriaș și vrea să-l exploateze cît mal mult senilitatea libidinoasă; asociatul banherei care vrea să se volatilizeze peste ocean cu fondurile încasate ca donații pentru Operă; spărgătorul de meserie care frecventează lumea bună și recuperează banii de la asociatul excroc; și atîția alții. Cu tehnica sugerării halucinante, dar realiste, Heinrich Mann revarsă o ploaie fină de umor savuros peste marionetele ale căror fire le trage Arthur, agentul teatral și tatăl în fond naiv sub aparența de excroc și depravat, el însuși devenind involuntar o marionetă în imensa farsă pe care a montat-o și în ale cărei implacabile legități social-economice și umane se prinde ca într-o pînză de pălăjen. Fragmentul ce urmează înfățișează intrarea în scenă a principalelor personaje ce sosesc la recepție, prilej pentru desfășurarea unei rafinate tehnici descriptive și evocatoare, împletite cu prospectarea în profunzime a psihologiei și mobilurilor diversificate ale faunei umane ce ilustrează tipologia; concepția despre lume și modul de viață ale unei societăți în amurg.

HEINRICH MANN

RECEPȚIE ÎN LUMEA BUNĂ

roman

În seara aceasta Arthur își pusese, în cinstea oaspeților, un frac roșu. Îi primea la capătul se sus al măreței scări care părea să plutească liber în aer. Soclurile ei, de jos și pînă sus, cite două așezate față în față, erau prevăzute cu sfeșnice cu mai multe brațe. Persoanele cărora le plăcea să evalueze totul cifric, numărau luminările. Zadarnic; la un rezultat precis tot nu ajungeau.

Potrivit cu însemnătatea fiecăruia, amfitrionul cobora cel mult șapte trepte și cel puțin prima treaptă întru întîmpinare. Pe artiști îi saluta fără să se miște din loc, dar cordial. Totuși a făcut și excepții, pentru tenorul Tamburini, care a avut parte de trei trepte, și la sosirea cîntăreței Alice, cînd a coborît pînă jos, la baza scării. De altfel, ea se oprise locului acolo și îl fixa cu privirea. Dar n-a izbutit chiar să-l și facă să-i ofere brațul.

Acest gest era rezervat prințesei Babiline. « Prințesă Anastasia ! » strigă Arthur încîntat și stîrni cu adevărat curiozitatea tuturor celor adunați. Aplecați peste balustrada scării, bancherul Nolos și vecinul său își confirmau reciproc cunoștințele referitoare la societate: « Este autentică. Una dintre ultimele *grandes dames* ale epocii antebelice ».

Cel de-al doilea domn, un industriaș de importanță vitală pentru războaie, se bucura de un auz ager. Încă pe cînd urca, prințesa a întrebat: « S-a făcut? Am să cînt Carmen? »

Impresarul a liniștit-o: « N'en doutez pas, madame. Administratorul general al operei moare de nerăbdare să vă audă ».

Cel de importanță vitală îi vorbi zarafului: « Ar cam fi vremea pentru ea, cu Carmen. Ce vîrstă îi dați? »

« Vîrstă, absolut niciuna », ripostă Nolos. « Dar mijloacele de a-și plăti capriciile ».

Industriașul războaielor rămase pe gînduri: « Încep să înțeleg cum azi, în ciuda cerințelor de importanță vitală, își mai găsește loc o nouă instituție de artă ».

Nolos, care observa întretimp alți cunoscuți, îi dedică acestuia un ultim gînd: Și dumneata, stimată ucigaș de masse, vei profita în curînd de ocazia de-a te deba-

rasa în folosul artei de singeroasele dumitale dividende. Ești finanțatorul înăscut pentru Opera noastră.

Președintele trustului de solide fabrici de armament, privind în urma banche-rului, gîndea despre el: două perechi de ghete noi zilnic, atît de departe a ajuns cu ambiția lui de-a se impune. Cît timp o să se mai mențină? E trist să vezi cum cineva deja se rezumă la femei, vin și cînt! Veacul este al bărbaților!

Dacă fiecare din cei doi domni aprecia just primejdiile celuilalt, următoarea primejdie se ivi totuși pentru industriaș. Dădu peste o cocotă a filmului, căreia îi era sortit să devină stea sub oblăduirea lui. Arthur, în frac roșu, își desfășura chiar acum începuturile planului său privitor la această pereche.

Tot cu prințesa la braț, se îndreptă, printr-un hol lambrizat, către sala festivă: albă-aurie, mănunchiuri de luminări în fața tuturor oglinzilor înalte și înguste. Canapele roșii, foarte joase și largi, se răsăteau între cele cinci ferestre, ale căror draperii păreau să plutească asemenea norilor. Sus, ele sclipeau și se estompau, datorită unei iluminări indirecte a tavanului, care prefira dealtfel cea mai măgulitoare evanescență asupra întregii societăți. Și, pe deasupra, mai era și rotitoare.

Acoperiți de steluțe cu mișcări de rotație și întrețesuți molcom în raze rătă-citoare, se mișcau, parcă, în tainicul lor element, industriași de diferite ranguri și din felurite sectoare cu autoritate, începînd de la mobile și pînă sus la oțel, unde autoritatea de stat își arată deja chipul simpatic, fără a ține seama că e de bronz.

Organizatorul serii înfrumuseța toate aceste chipuri ale forței publice prin efectele sale de lumină; le netezea cele mai dure colțuri și, pe mutrele timpse sau crude, așternea o iluzie de oarecare bunăvoință și bucurie. Esențialul însă: Arthur se transpunea el însuși în starea de-a le arăta orice respect cuvenit. Își rezerva însă o ironie moderată. Totuși pe stăpînul suprem al concernului conservelor l-a găsit destul de important, pentru a cocheta o clipă cu gîndul de a i-o încredința pe Babiline. Că doar odată și odată trebuia să se cotorosească de ea.

Dar ea, personal, a decis altfel. Imperceptibil, poate chiar și fără intenție, i-a strîns brațul amfitrionului. Acesta a cedat mai mult în fața conducerii sufletești, decît a celei fizice. Deodată ea s-a oprit în fața tenorului Tamburini, care nici nu se așteptase la altceva. «Prințesă», a rostit el prețios, prezentarea reci-procă devenind astfel inutilă. Cine știe unde în lume trebuie să se fi întîlnit de mult unul cu altul.

Arthur se retrase numaidecît. Cei doi, singuri în aproximativ mijlocul salo-nului, făceau cea mai stranie figură: ea, marea doamnă a altor vremuri și de sta-tură adecvată, el cu două capete mai scurt, între umeri cu o cocoasă modestă. Dar marele domn era, totuși, el. Cu mîna frumoasă a unui cocoșat, el schița dis-poziția sa binevoitoare. Ea își îndoi cu adevărat genunchiul, o reverență de curte nedesăvîrșită.

Satisfăcut în sentimentul său pentru stil, impresarul fu atins, pe de altă parte, de grija referitoare la gajul celebrului tenor. Ceea ce plătea ea, pentru a putea cînta Carmen, cam tot atît va costa și ca maestrul să-și desleșteze dinții! Dar nu avu timp să se lase pradă unor gînduri apăsătoare; artiștii și artistele puseră stăpînire pe el.

«Maestre! Professore!» strigau ei de-a valma. «Încă o dată nu v-ați ținut cuvîntul față de mine! În camera de baie lucrurile sunau altfel!» Toți erau zgomo-toși din convingere, fiecare credea că i-a sosit ceasul, că steaua lui plana cum nu se poate mai strălucitor la zenit, deasupra Operei, care însă încă mai trebuia să fie finanțată. Întreprinzătorului nici prin gînd nu-i trecea să-i lămurească.

El căută pe cei mai puternici dintre bărbații tineri, pentru a-i asmuți unii asupra altora. Pretindea că unul își însușise contractul pe jumătate redactat al altuia, că ar fi constrâns cu violență pe funcționarul din biroul său. Deși imprecisă, versiunea era suficientă, concurenții se ambalau în răfuielei fără obiect, dar violente. Ceilalți luau atitudine pro sau contra, se invoca onoarea profesională. Asta nu-l privea pe Arthur, care se retrase.

Dar și ceata artistelor, cocotele sale premiate, cum le numea el, se arăta neinteresată în chestiuni de onoare. Îl urmărea: « Profesore ! Mi-am adus pianistul cu mine. Firește că mă lași să mă produc, astă seară, în fața publicului de bogătași ! »

« Altfel s-a terminat între noi ! » amenințară îndată o a doua și o a treia.

« Aici pute a bani », remarcă degajat o tânără persoană înaltă, ușor deșirată. Comparată cu colegile ei nespuse de pline de viață, părea obosită și palidă. O pa-loare studiată sporea efectul ochilor fardați, al indifferenței ei, care era nerușinată și a gurii ei imense. Buzele bine capitonate ale acesteia provocau comparația cu canapelele largi și roșii. Atitudinea persoanei era premeditat nonșalantă. Afișa cu îndeminare contrastul dintre șoldurile firave și pieptul îmbelșugat. Coapsele bol-tite și înguste deveneau cu atât mai lungi, cu cât reliefa mai puțin umerii ei pudrați.

Cunoscătorul de femei Arthur desluși în simulatul aspect plâpînd o forță neobișnuită, la pîndă după o victimă rentabilă. Aceasta era de față; nimeni altul decît industriașul de importanță vitală pentru războaie, care o dorea de la oarecare depărtare, încă nedecis, dar fierbinte, și avea să aibă parte de ea. Dacă mai deslușise și o a treia persoană starea lui de spirit, aceasta era Circe însăși, care o descoperise de mult, iar neștiința ei era plină de viclenie. În realitate etala în fața privirilor sale tulburate tot ceea ce prezenta interes.

Neînduratul stăpîni peste destine, pe care nu le numără și nu le cunoaște, și-l întîlnește în sfîrșit pe al său propriu: o să fie nemilos. El încă nu știe că, în lăuntru-l său întunecos, a devenit supradocil și tocmai copt pentru a o părăsi pe nobila sa nevastă, cu toate tradițiile ei, care merg aproape optzeci de ani în urmă pînă la strămoșii mînjiți de negru de pe șlepurile cu cărbuni și care nu se opresc nici azi, cîtuși de puțin, la controlul cuprinzător al exploatării miniere. Dar el urmează să renunțe la familie și la gloriosul ei arbore genealogic, la bunicul homosexual la favoarea unui împărat.

Ceva mai mult: un complex de uzine de o importanță de-a dreptul națională — în care generali și președinți, îmbogățiți anticipat pe calea livrărilor, continuă să slujească cu atât mai profitabil după retragerea lor oficială — va fi trădat de actualul posesor în folosul unei Circe din ultima chichineață. Partizan convins al economiei individualiste, pentru care ar fi în stare să ardă lumea întreagă, ba chiar să incendieze atmosfera, și să distrugă viața organică, el va încerca, totuși, să-și desmoștenească feciorii, cît sînt ei de baroni și cît se intitulează de doctori *honoris causa* sau căpitani de cavalerie *à la suite*.

Toate astea pentru o cocotă. Pare de neînțeles, dar atât impresarul cît și artista lui au recunoscut în febrila față suferindă a victimei acel caz fabulos care avea să survină. Artista era în situația de față cea mai grandioasă. În primul rând încă nu-l învrednicise pe industriaș nici cu o clipire din ochi; vedea și gîndea cu linia ei, într-un fel și cu cea posterioară, cu cît mai plastic se reliefa ea datorită unei ținute neglijente. Corpul ei, inclusiv profilul alb, cu nas banal și gura răsfrîntă, era conștient de scopurile și forța sa: asta o să fie al meu. Cu asta fac ce vreau.

Intuițiile lui Arthur erau mai puțin meritorii, oricum, era informat despre situația unui magnat în rest de importanță vitală, pe care statul nu-l mai recunoștea

de curînd, decît de ochii lumii. Se pătrundea la el sub forma capitalismului de stat, muncitorii lui erau etatizați, în consiliul de administrație se instalase statul, care își acorda comenzile sie însuși; el umplea casele de bani și le golea iarăși. Cît mai avea să dureze pînă va expropria pe conducătorul întreprinderii.

Cel îmbătrînit — era de părere amfitrionul actual — se cramponează cu disperare de iluzia că este indispensabil; la fetișcană, același sentiment e ceva mai sănătos. În conflict măcar în gînd, cu cei la putere, prins în capcană ca o vulpe, își rupe cu dinții pînă la urmă un picior și scapă. Fuga în străinătate, la milioanele salvate, îl preocupă de la o vreme ca o ispitire a celui rău, în care nu crede. N-are decît să rămînă necredincios, căci tot îi va da ascultare. Nu, cocota asta de lux n-am s-o păstrez multă vreme: o ia cu el, mai întîi la reședință și după cîte știu, mai apoi în niște aventuri pe care nici chiar la vîrsta lui înaintată încă nu le bănuiește cu adevărat.

Numai delicata lui depravatoare — Arthur este absolut sigur — se încumetă la asta și încă la multe altele; va trece prin toate cu strălucire și, cînd se va termina totul, nu se va fi mirat niciodată. Și de ce la urma urmei? Nu ea creează întîmplarea, și orice întîmplare îi convine. Dacă s-ar fi întîlnit cu glacialul potentat acum șase-opt luni, el ar fi privit pe-alături de ea și ea la fel. El nu era matur, iar partea ei posterioară i-ar fi arătat un dispreț plastic, în loc să-i dea speranțe ca acum. Ea oferă tocmai pretextul de care are el nevoie pentru a părăsi ordinea și legea: un *out-law*, un paria distins, dacă nu cumva în curînd i se va potrivi și asprul cuvînt emigrant. Ferească pronia pe oricine! Mi-e teamă că; în cazul de față, va rămîne neutră.

Arthur! Dar cine să filozofeze? Între timp considerațiile lui n-au întîrziat nici cu o secundă ceea ce avea de făcut. Arthur gîndea numai cînd acționa. Fracul lui roșu îl atingeau din toate părțile femeiuștele căroră el urma să le dea o mîină de ajutor, pasă-mi-te ca să cînte. « Mai întîi ajutați-mă voi pe mine! » spuse el.

Serviciul era alcătuit din patru chelneri angajați, sub ordinele drăgălașei, dar împrăștiatei Nina. Aceasta și-a pierdut capul chiar de la început, cînd nu erau de servit decît răcoritoare. Mai tîrziu, la ceasul grandiosului bufet, avea să-și revină. Simțînd nevoia unui ajutor, l-a căutat prin încăperile din jur pe André, care nu era acolo. Cu atît mai prost lucrau cei patru slujitori simbriași, solicitați sau « handicapați » — cum ziceau chiar ei — de către livreaua lor. Pentru neobișnuita ocazie erau costumați în lachei ai unui Grande, pe care l-ai fi crezut răposat de două sute de ani. Perucile lor presărau pudră pe tăvile cu băuturi, șerbeturi și dulcețuri, care tremurau toate în mîinile lor; căci grosolanele mînuși albe nu se potriveau de fel.

Tinerele prietene ale amfitrionului să binevoiască atît să răcorească, cît și să antreneze pe cei mai utili membri ai societății: stăpînul casei le instrui în acest sens, obiectiv și fără să facă cu ochiul, iar ele l-au înțeles întru totul. Deja au pornit în toate părțile și și-au răspîndit siluetele agreabile prin sala de festivități care se umplea de oaspeți văzînd cu ochii. La un semn discret, doar aleasa destinului a rămas lîngă Arthur.

Acesta i-a șoptit cu o mustră total inexpresivă: « Sîntem în cunoștință de cauză și ne referim la același lucru. Omul vrea să se ușureze de bani, de aceea e aici. Vrea să le sustragă urmașilor săi cît mai mult cu putință, explicațiile ar duce prea departe. Înțelegi, că nimeni nu vine aici doar pentru simpla distracție, și nici asta n-o face în exclusivitate pentru tine ».

« Acum m-a descoperit », constată ea calm.

« Foarte adevărat. Dar cine a trebuit să te descopere mai întîi? Oh, lasă mulțumirile! »

Ea nici nu se gîdea la mulțumirile pe care el le refuza. «Ce pot face pentru tine?» întrebă ea într-o doară.

«Pentru tine însăși», o corectă el, serios și rece. «Determină-l să finanțeze opera! Trebuie să subscrie o contribuție cu adevărat nebunească.». Suma fu rostită aproape imperceptibil. «Apoi» sublinie Arthur, «ești o fată lucidă, în funcție de asta se cifrează și exorbitanțele bănești pe care trebuie să le faci pentru tine».

«La început trebuie să-și poată face iluzia că întreține arta și nu o cocotă», ripostă ea limpede.

«Eu n-aș fi exprimat-o atît de neconvenabil», recunosc Arthur. «În realitate sînt un negustor de artă, nu chestia cealaltă, la care faci aluzie. În ce te privește, nemaipomenit de marea afacere o vei face ca artistă. Unei *poule de luxe* i-ar pica o nimica toată și nimic mai mult».

«Ce-i aia?» vru ea să știe.

«Cocotă de lux», îi traduse el. «Acu' du-te și aibi binecuvîntarea mea! Dar fă cîteva ochuri! Fă-l să se topească după tine!»

Ea îi și întorsese spatele. Dosul ei nu putea fi răsălmăcit, spunea: Prost mai ești, bătrîne proxenet, cu sfaturile tale inutile!

Dacă toate s-ar desfășura conform planului în războaie și în viață! O urită trăsese cu urechea la discuție. Tînăra rățușcă urită, talentată cum era, își cunoștea totodată soarta de-a nu deveni nicicînd o lebădă. Nu avea la dispoziție nici un mijloc de seducție, nici chiar în marea ei voce.

Acu', multe revin epocii și practicilor sale. Într-o epocă blîndă, care îmbină în temeiul consensului general sărăcia cu onorabilitatea, biata urită ar fi lăsat capul în jos și s-ar fi ascuns. Dimpotrivă, însă, acum și aici! oho! a pornit lupta. Cu tava, pe care o smulse din mîna alteia, se duse de-a dreptul la industria de armament de importanță vitală.

«Baroane Cutare», i se adresă ea, «am o informație importantă. Se referă la doamna la care te gîndești».

Cum el puse paharul de șampanie la loc pe tavă, căci i-ar fi căzut din mînă, micuța urită își regăsi tot tupeul. Ceru pentru ea o sumă de bani, pe care el i-o acordă mutește. După aceea îi dezvălui, mai mult sau mai puțin textual, complotul impresarului și al încîntătoarei sale complice. Mai adăugă de la ea, că amîndoi l-ar fi batjocorit pe finanțatorul lor, ceea ce acesta nu crezu. Un bogat nu e luat niciodată în deridere. Poftele lui, oricît l-ar costa ele, sînt respectabile.

Omul de importanță vitală se temu mai curînd de celelalte dezvăluiri ale uritei: că femeia dorită de el îl disprețuiește; în ce-o privea, pusese ochii pe fabricantul de automobile cunoscut în toată lumea; visul ei era să aibă zece mașini. Impresarului i-a fost foarte greu s-o convingă. Acest fapt negustorul de materiale de război îl găsi mai probabil: cu tancurile nu-i poți sluji Zeului femeilor. Își dădu seama că va trebui să meargă departe cu concesiile.

Urita calculase greșit în domeniul sufletului. Se retrase cu comisionul ei. Prin asta, invidiata ei colegă nu fusese prejudiciată, cel mult Opera. Dar și această prejudiciere putea fi compensată, presupunînd că aleasa destinului avea să țină seama de învățăturile lui Arthur. Va trebui să-și utilizeze farmecele cu atît mai inteligent, și este și înarmată, căci firește că nu i-au scăpat nici ei uneltirile uritei.

În drumul spre victima ei predestinată o călcă pe dușmancă pe picior și își folosi coatele astfel, încît toate răcoritoarele se revărsară pe podele.

«Ce vrei?» îi ripostă urita. «Eu n-am nici tată nici mamă».

Cine sperase în izbucnirea unei lupte cu pumnii, a fost dezamăgit. Doamnele se îndepărtară în direcții opuse.

Dar dacă voi ai să privești în jur, își făcuseră apariția destule personaje fascinante; chiar de la început, cîntăreața Alice, dar ea atrase și în continuare privirile asupra ei. În ce privește strălucirea mondenă, nu putea fi comparată decît cu președinții mobilelor, încălțăminte, automobilelor și consvelor. Cercetări statistice serioase ar indica, poate, care avea public mai numeros, cine era mai răsfațat de presă și de radiodifuziune, toți președinții laolaltă sau cîntăreața Alice, singură.

De curînd sosise frumusețea Barber, intim cunoscută de mai multe generații. Prima ei privire căzu asupra cîntăreței Alice. Și ea o descoperi îndată pe Melusine, și doamnele se salutară reciproc din ochi. Dar nu se produse vreo apropiere.

Alături de o mamă ca aceasta, în rochie cu paiete, cu un superb decolteu pe spate, Stefania nu putea pretinde să fie luată prea mult în seamă. Și nici n-o făcu. Se mulțumi să pășească ușor cu picioarele ei zvelte și să-și mențină în lumina rotitoare chipul clar, cîtuși de puțin duos; și, cum nu voia cu nici un preț să devină seducătoare datorită sclipirii stelutei și razelor de lumină, evită acest lucru. Feciorelnică — oare se poartă asta iar? remarcă domni mai vîrstnici, fiecare pentru sine.

Stefania, însăși, luă act de ceea ce cu greu putea fi trecut cu vederea. André, care întârziase, făcu un ocol prin fundul sălii, pentru a nu se întîlni cu ea. Stefania era de acord cu asta; din motive, pe care nu le explica, l-ar fi evitat și ea. Asta vine de la sine sau nu vine. Să nu anticipăm! spuneau amîndoi, André și Stefania; cît despre sentimentul lor, în privința asta o lăsară deocamdată moartă.

Arthur se grăbi s-o primească pe Melusine, dar zelul lui era neostentativ. «Totu-i în regulă», murmură el în timp ce părea să-i sărute mîna ridicată în sus. Brățara ei, acea piesă incomparabilă, îi strălucea în asemenea măsură înaintea ochilor încît îi închise. Scutură zdravăn mîna fiecei, cu care prilej nu pierdu ocazia s-o gîdile ușor în palmă. Dar Stefania nu luă act de asta.

Foarte pe scurt o informă pe bancheră de manevra lui izbutită cu industriașul de război. O adevărat putea s-o considere ca reușită: pe una din scundele sofale roșii ședeau, mai mult sau mai puțin înțeleși, omul de importanță vitală și indolenta lui seducătoare. Pe chipul ei nu se deslușea strădania pe care i-o prilejuia oarecum. Îl trata ca pe un adolescent, pe care trebuia să-l inițieze. Iar nefericitul lăsa cu multă plăcere lucrurile să se desfășoare.

Stefania asistă, fără să participe, la consfătuirea mamei ei. O singură privire laterală arată că o compătimea sincer pe Melusine. Cu acest prilej zîmbi, avertismente serioase nu intrau în discuție, fiica le considera inutile.

La adăpostul murmurului de voci din jur, Arthur îi aruncă repede: «Subscrie orice sumă. Pe toți ceilalți îi determin eu după aceea, într-o singură ședință, să facă același lucru».

Melusine vorbi obosit, dar oboseala putea fi simulată: «Foarte frumos. În ceea ce privește garanția noastră...»

El o întrerupse: «După cum stau lucrurile deocamdată, Barber și Nolos nu trebuie să garanteze nimic. Asta era înainte de operația mea izbutită».

«A ta?» întrebă Melusine, și mai vădit obosită. «Exagerat de banala persoană de colo, din față, procedează independent. Ai încredere în ea?»

«Oricum». Arthur își pierdu răbdarea. Să învingă dificultățile nemaipomenite și acum să se lovească de obiecții fără teme! «Banca doar încasează, fără vreun risc propriu, de-aceia cu o participație scăzută».

«Îmi place să aud asta», vorbi Melusine cu o ironie nedisimulată. «Aici e doar Nolos. El refuză afacerea».

Pe bună dreptate Arthur deveni bănuitor față de asemenea afirmație; trebuia să exercite o presiune asupra lui, căci în orice altă privință o găsea neîntemeiată.

Nolus însuși, deși antrenat în discuții, era tot timpul cu ochii pe el și pe fracul lui roșu, ca și pe doamna cu paiete. Alcătuiau, firește, o pereche remarcabilă.

Stefania prevedea că îndată li se va alătura și bancherul. Porni independent de-acolo, dar, după puțini pași, ajunse în sfera de influență a unei personalități de care nu scapi cu una cu două. Doar cine sare peste case ! Cine doboară numai-decît cu o lovitură de box platincii recalcitraanți !

Poulailler era pur și simplu cel mai elegant bărbat al acestei recepții pentru artă, finețe, cu toate variantele lor, inclusiv puterea sexului și cutezători coate-goale. Lumea reprezentată aici părea creată anume pentru el, asemenea figură bună făcea Poulailler. Nici înalt, nici mărunț, își purta costumul de seară pe umerii de o lățime firească și pe șasiul inferior care se îngusta, de parcă se născuse cu el precum cu pielea proprie.

Stefania — rafinații domni mai vîrstnici l-ar fi numit instinctul virginității — nu-l credea. Nu se lăsa amăgită de Poulailler ci și-l închipuia cu șapcă de apas și cu papuci noaptea, la un colț de stradă. Abia dacă ar fi avut loc creol metamorfozare. Chipul poate rămîne cum este, același gît puternic și mușchiulos dunga subțire a mustăcioarei deasupra gurii roșii, care trebuie doar puțin schimonosită, pentru a fi crudă ca ochii dulci.

Poulailler îi oferi brațul Stefaniei, cum ar fi făcut oricare altul, numai că tocmai acest gest decent aducea mărturie împotriva lui: nu i se potrivea. Stefania îi luă brațul, pentru ca Poulailler să nu-și închipuie cine știe ce. Întrebarea era: unde avea de gînd s-o conducă? Înainte, în camera lunguiată de la intrare și în hol, lateral spre podiumul pentru concert, dacă nu cumva spre încăperile din partea cealaltă. Iluminate mai intim și mai puțin frecventate, tocmai elese bucurară de preferința cavalerului.

Stefania se opri locului la timp. « Nu », spuse ea. Poulailler fu concret consternat, cu degetul arătă spre pieptul său. Ea îi rise în nas. « Pretindeți că ne cunoașteți. E la fel de adevărat ca și restul. N-am negat că v-am întîlnit ieri, chiar dacă erați într-o stare de sălbăticie ».

« De vioiciune », o corectă el. « Într-o stare de activitate furtunoasă, dar strălucită ! »

Ea fu de acord. « Străluciți totdeauna și acționați rapid. Lipsește doar un dormitor pustiu, și aș și fi legată fedeles, cu căluș în gură și ascunsă într-un dulap, pînă ce ați găsi prilejul să mă vindeți peste ocean ».

« După toate cele, de ce nu ? » întrebă el. « Dumneata ești aici una dintre persoanele cele mai deștepte. Nu-i așa, întreaga societate asta scăpătată abia dacă se mai bucură de vreo considerație, în afară de a noastră. Ar trebui să ne asociem: fecioara și ... »

« Excrocul », completă ea. El obiectă că noțiunea aceasta aparține literaturii; viața este plurivocă. Între timp arătă spre sofaua roșie scundă din apropiere, cu ocupanți potrivit împerechiati: căpitan al înarmării și cocotă, mare doamnă, trecută, mare cîntăreț, cocoșat.

Intenția lui era ca ea să observe mai mult decît doar asta și, într-adevăr, Stefania n-avu ce face. Frumoasa ei mamă îi lăsase pe cei doi prieteni de afaceri ai ei față în față, tocmai intra în camera de muzică, de necrezut, împreună cu André. Melusine era cea care atingea umărul tînărului pe la spate.

Stefania gîndi: totul e-n regulă. Totuși se roti o dată în jurul ei și, pentru moment, nu știu încotro să se îndrepte. Apoi se repezi spre prina aglomerație ce-i apăru în cale. Poulailler cel astfel placat își schimonosi gura cum s-ar fi așteptat ea. Dar deja fusese dat uitării.

Lui Nolos, Arthur îi spuse: «Felicitările mele, dragă prietene! O afacere ca asta nu-i pică în mână nici celui mai genial neguțător decât o singură dată».

Bancherul încercă să fie sceptic: «Genial, ăsta sînt eu, dar minile sînt ale dumitale.»

«Ai perfectă dreptate», confirmă Arthur. «Doar eu puteam să sesizez toate împrejurările, să pun de acord interese divergente: finanțele, arta și ceea ce mai vezi adunat laolaltă.»

«Văd oameni căzuți mesa», încercă Nolos circumspect. Păcat că rămînea omul zilnicelor ghetete noi! Cam sucit, dar inofensiv. În realitate era hotărît ca, de rîndul ăsta, să nu fie el cel ce pierde. Sosise vremea să-și pună treburile în ordine, cel mai simplu, ca turist. Se gîdea chiar la vreo țară peste ocean.

În asemenea condiții, faptul că-l lăsa pe Arthur să vorbească era cel mai mărunt lucru: «Nu vezi aici o societate de *aigrefins* și *poires*. Ceea ce ai înaintea ochilor este secolul nostru!»

Ăsta era îndrăznețul demaraj al agentului. Viitorul voiajor prin lume dădu din cap ca un tăcut «dinspre partea mea, fie!»

Agentul strigă: «Într-adevăr, Secolul!» În continuare ridică vocea destul pentru ca să se adune în jur un grup. N-avea nimic de ascuns. Opera cea nouă, materialicește ca și asigurată, dobîndea acum, ca supremă ornamentație, transfigurarea morală. Pofțiți înăuntru! Nimeni nu-și astupă urechile!

Întors, de formă, către Nolos, Arthur vorbea pentru o lume, care nu vrea decât să fie manipulată. Datorită exercițiului, fermitatea și înflăcărea lui deveniră cu atît mai autentice.

«Dumneata, ca financiar, depinzi personal de artă, ești legat esențial de ea. Vei prospera și înflori într-un veac care îți acordă considerație. Aici, roitul de nume celebre și de nume pe care eu le voi face celebre justifică secolul care, ca să fim cinstiți, tare mai are nevoie de asta. Omenirea dezlănțuită a acestor vremuri nici măcar nu s-ar mai rușina. Doar patul de moarte al culturii, singur, își mai aduce aminte de o ultimă rămășiță de bună cuviință.»

Arthur se surprinse divagînd oratoric; era nevoie să-și încordeze puterile, pentru a întoarce discuția spre un final bun și îngăduit.

«Noi toți laolaltă, bogăția asigurată, frumusețea nepieritoare și o pricepere, care repune orice epocă în granițele ei, ce spun eu, noi sîntem bastionul împotriva barbariei. — Nu e nici o exagerare, dar vă puteți imagina tranzacții de afaceri cu sălbateci?»

«Depinde», vorbi de pe canapea încîntătoarea artistă, care-l domesticise pe industriașul de război.

«Eu», strigă Arthur, înflăcărat, «eu îi apăr pe contemporanii mei de canibali! Asta face meseria mea să fie onorabilă. Faptul de-a deschide noua operă va fi pentru fiecare dintre noi, abstracție făcînd de orgoliu și de beneficii, o realizare fără egal. Așa cum sîntem noi aici, salvăm civilizația!»

Închise gura, iar ochii i se umeziseră. O doamnă, din păcate mica urîtă, i se aruncă de gît. Dar toți ceilalți izbucniră în urale, aplaudară, iar președintele radioului îi strînse mîna lui Arthur.

«Vorbește astfel și la mine, firește atenuat. Prețurile mele îți vor fi remise miine.»

Nolos mulțumi împreună cu ceilalți ascultători. «Dacă vine din inimă, merge la inimă», spuse el. În sine vorbea cu o căldură pe care-o datora doar oratorului: și San Domingo este o regiune.

În românește de MIHAI ISBĂȘESCU

PROSPECȚIUNI DISOCIERI PROSPECȚIUNI DISOCIERI PROSPECȚIUNI

PIETRO CITATI

Romanul ca «oglină»...

« În afara pasiunii eroului — spunea Stendhal — romanul trebuie să fie o oglindă »¹. Dar ce anume să oglindească? Cititorul ingenuu care la sfârșitul secolului al XVIII-lea cunoștea numai *Moll Flanders* și *Tom Jones*, *Le Paysan parvenu* sau *Pamela* ar fi dat același răspuns ca și cititorul care, o sută de ani și mai bine după aceea, se lăsa cucerit de încântare citind *Les Illusions perdues* sau *Război și pace*, sau *Magazinul anticarului* sau *À la recherche du temps perdu*. « Romanul, ar fi răspuns ei într-un glas, este oglinda realității ».

În această mare oglindă, toate evenimentele istoriei universale lasă o urmă, ca și cum romanul ar fi unica eternitate pe care ele ar fi conștiente că o merită. În dimineața bătăliei de la Austerlitz, Napoleon stă nemișcat în fruntea mareșalilor săi, călare pe un mic cal arab gri. Volos și întinerit, plin de bucurie ca un băiat îndrăgostit, în acea stare sufletească în care totul ni se pare cu puțință și toate ne reușesc, el contemplă înăîșimile ce mijesc din ceață, trupele rusești ce se mișcă încet, și, imediat ce soarele răsare la orizont, își scoate mănua din mîna-i frumoasă și mică și dă ordinul de începere a acțiunii. La cîtva timp după aceea, culorile tinereții

¹ « *Première préface* » la Lucien Leuwen

au dispărut de pe chipul lui Napoleon. Cu obrazul îngălbenit, umflat, cu ochii încreșoși și vocea răgușită, traversează cîmpia umedă și fumegoasă a bătăliei de la Borodino: zeci de mii de oameni zac morți pe pajiștile unde vreme de sute de ani țărani satelor Borodino, Gorki și Sevardino coseau fînul și își duceau la păscut cirezile. Cînd Napoleon intră în Moscova, orașul e pustiu: magazinele și porturile sînt toate închise: numai cîntecele bețivilor, urletele unui grup de nebuni, țipetele unui stol de ciori pe zidurile Kremlinului întrerup tăcerea; și îndată primele limbi de foc izbucnesc din acoperișurile caselor de lemn, zidurile trosnesc și se prăbușesc, nouri de fum unduiesc deasupra străzilor, cînd întunecați, cînd fulgerați de scînteile flăcărilor.

Din ce în ce mai minuțioasă și meticuloasă, așezată pe o uliță de țară, în colțul unei străzi de oraș sau în taina bogatelor apartamente, oglinda romanelor adună în apele ei rapidele și contradictoriile spectacole ale vieții cotidiene. Întîlnim, reflectată în ea, Londra primilor ani ai secolului al XVIII-lea: acest oraș enorm, această excrescență imprevizibilă și monstruoasă, plină de aristocrați fără scrupule și de negustori lacomi, de bețivi, de prostituate, de hoațe și aventurieri din toate țările. Apoi oglinda se întunecă; și Londra ne arată, un secol după aceea, casele umede și putrede ale suburbiilor ei, de abia construite, și curînd măcinată; mizerabilele barăci clădite din rămășițele corăbiilor; înalte, întunecatele coșuri de fabrici înghesuite unele într-altele, asvîrlînd asupra orașului fumuri biciuitoare și acoperînd cu cenușă maldanele de urzici, frunzele răsucite ale copacilor, florile veștelte și iarba asprită a vechilor grădini.

Dacă mutăm acum oglinda deasupra Parisului și a Franței lui Louis-Philippe, ce spectacol tumultuos și exorbitant se înfățișează privirilor noastre! Intendenții lui Napoleon nu-și stăpînesc josnicele lor pasiuni senile; imaginația cămătarilor visează să extragă mereu aur; fantezia marilor criminali pune la cale mașinațiuni infernale, capabile să răstoarne un imperiu; tinerii provinciali caută zadarnic bogăția și gloria; muncitorii îngrămădesc pietre, omnibusuri și tuburi de gaz pe străzile Parisului, pătrunzînd în palatul regal ca un fluviu vertiginos; în vreme ce la țară, țărani se strecoară în misterioasele desigur ale parcurilor din secolul al XV-lea, le desțelenesc și le subdivid în loturi, asemeni eșantioanelor unui croitor. Nu putem ignora nimic din cele ce existau atunci: nici cămășile cu butoni de aur, pantalonii cu bogatele lor cute și mica redingotă ce strînge talia frumoșilor dandy ai Parisului; publicitatea pe care César Birotteau o făcea produselor sale *Double pôte des Sultanes* și *Eau Carminative* prin afișe lipite pe zidurile bulevardelor; sau bufețele soioase, enormele mese date cu ceară, prăfuletele lămpi de Argand, mobilele crăpate, mucegăite, clătîntătoare și roase de carii ce întristează pe oaspeții pensiunii Vauquer.

Cine încearcă să scape de lumea reală — acel loc în care spațiul se separă, unde lucrurile zdrebesc cu greutatea lor, unde întîmplarea și dezordinea țin plasele lor sinistre și jalnice — cu greu va afla consolare în cea mai mare parte din romane. Dacă trece prin oglindă ca Alice și ușorul perete de sticlă dispăre ca un stîrc alb înaintea pașilor săi, el va întîlni în lumea romanului aceleași brutale, ineluctabile divinități care fac fericită sau nefericită existența noastră. Spațiul îi va face cunoscut măsurile lui; Timpul, Greutatea, Volumul, Întîmplarea și Dezordinea îi vor demonstra că nimic nu s-a schimbat. Unica sa consolare rămîne aceea de a simți miraculos de intensificat și urieșesc tot ceea ce îi părea, în existența reală, decolorat și mediocr.

Cel ce citește un roman, descoperă același spațiu pe care un cartograf îl desenează pe hărțile lui. Ca și în realitate, recunoaște altitudinea munților, cîinele colinelor: cîmpli care se întînd la înfinie, măsurate de pașii armatelor; torente

și riuri ce se aruncă brusc în văi sau curg cu un ritm din ce în ce mai lent în mare; regăsește aceleași distanțe — două zile în căruță sau trei ore în tren — ce despart două orașe; dacă naufragiază în insula lui Robinson, învață latitudinea și longitudinea ei, cât de plană sau de stîncoasă era linia țărmului, care era distanța între două peșteri și care regimul ploilor. Deasupra capului său aleargă minutele și orele, săptămînile și lunile, anotimpurile și anii. Ce importanță are dacă timpul i se pare incredibil mai rapid și mai grăbit decît cel real; sau, în schimb, atît de lent și de minușios, încît nici rînduri, nici pagini, nici cărți nu ajung să epuizeze o singură oră? Și într-un caz, și în altul, el se afundă în elementul timpului ca într-un lichid: în timpul care transformă societatea, care încovoale și travestește persoanele, încarcă de sbircituri obrazele, îngroașe arterele, vopsește cu alb părul și bărbile, îngreuiază picioarele, ca și cum le-ar pune încălțări de plumb.

În timp ce cititorul se dedă lecturii, un personaj sare din paginile desfăcute și umple mica încăpere. Cunoaște totul despre el: culoarea în care își vopsește mustățile, nuanța întunecată sau pămîntie a feții, fardul ce îi acoperă pielea; buncii pînă la a treizecea generație; gesturile lui nervoase, dramatice, insolente, teatral virile; bunăvoința sa regală, ferocele minii, irezistibilele *bons mots*, deplorablele înclinări sexuale; privirile dilatate de atenție, cînd cutezătoare, cînd prudente, cînd arogante ca cele ale unui prinț de sînge, cînd insinuante ca cele ale unui spion, cînd cucernice, timide, extatice și pudibonde; vocea stridentă, asurzitoare ca o furtună, gîngăse ca un cor de logodnice și dulci surori; și risul mărunț, atît de fin și de ușor, asemănător cu cel al bunicilor bavareze sau lorene sau cu sunetul anumitor antice instrumente muzicale, rarissime astăzi... La sfîrșit, după ce a trăit alături de Monsieur de Charlus cîteva luni, nici o minune dacă rolurile se inversează. Așa cum duhurile gigantice umplu vechea cameră gotică, alungînd pe vrăjitorul care le invocase, la fel miraculoasa figură de hîrtie pare să posede toată forța și tot singele, întreg volumul și greutatea realității; în timp ce noi, cu aparenta noastră făptură de carne și oase, sîntem atît de mici și de ireali, sărmane umbre agățate de marginile unei măsuțe.

Dacă nu încetăm a trăi printre figurile și evenimentele romanului nostru, sfîrșim prin a ne da seama că autorul are cel puțin un lucru comun cu necunoscutul Stăpîn al Istoriei: nu deosebește invențiunile destinului de cele ale întîmplării, lucrările universale de cele insignifiante, pe cele simbolice de cele aparente, și nu încearcă să descopere în tot ceea ce e ilegal și catastrofic nici măcar umbra unei legi. Nu are planuri, nu se supune nici unui proiect, nu știe unde vrea să ajungă. Ignoră ceea ce scrie. Pășește prin fabulațiile sale așa cum ar străbate în timpul nopții desimea unei păduri; nu zărește personajele și istoriile mereu diverse pe care le zămislește; se pierde, se îndepărtează, urmează cărările cele mai extravagante, se trezește în neașteptate luminîșuri; nu știe să respingă nici una din chemările ce-l vin din stradă; și, la sfîrșit, rămîne mai uimit decît noi de bogățiile pe care a știut să le strîngă.

Astfel deci, romanul nu este un organism, ci un mănunchi de organisme vii: un agregat de persoane, de animale și lucruri care trăiesc unele peste altele, ca algele și excrescențele marine; un mare sac în care se află adunat tot ceea ce, în cursul unor luni sau a unor ani, a străbătut imaginația unui scriitor. Putem găsi de toate: Istoria tipografiei în Franța sau a crizei dreptului de primogenitură în Italia meridională, un tratat de economie politică, un întreg concert de coarde, un eseu de filosofie podoabelor; călătorii în India și în lumi subpămîntene; și imediat ce un personaj are idei asupra lui Dumnezeu, sau asupra morții, vrea neîntîrziat să ni le comunice, deși n-au nici o legătură cu ansamblul cărții. Părțile principale

INSPECȚIUNI • DISOCIERI • PROSPECȚIUNI • DISOCIERI

sînt de-abia schițate; amănuntele secundare sînt cizelate cu o grijă excesivă, ca și cum ar trebui să ne reveleze vreun secret; multe fire schițate, multe teme propuse la început sînt deodată abandonate într-un ungher; în timp ce o mină neantentă umple un mare spațiu gol, cu o pată de bitum.

Cînd am ajuns la ultimele rînduri ale romanului și cuvîntul «sfîrșit» ne constrînge să abandonăm cu durere lectura, nu știm în ce lume ni s-a întîmplat să trăim. Cîteodată, în paginile ce-au sburdat prin fața noastră, am presimțit intenții, semnificații, simboluri. Dar, cît de adesea, ni s-a părut a continua acolo însăși existența noastră! Din această perplexitate, nu ne putem niciodată elibera. Așa cum spunea Rivière, romanul este asemenea unui copac monstruos, care se hrănește cu lucruri vii și moarte, reale și imaginare, care absoarbe ori și ce aliment, și-și întinde nemăsurat ramurile și brațele, și nenumăratele tentacule și cîrcei. Nu știm ce forță îl împinge și cărei legi i se supune; și cu o plăcere mereu reinnoită, ne adîncim în acest pitoresc hățiș de oameni și de animale, de plante și de orașe, de hîrtie și de pămînt, de sînge și de cerneală...

În jurul lui Goethe

...E o operă în care autorul a urmărit cu bunăștiință și coerență să înlăture orice legături ce ar fi putut uni romanul cu realitatea cotidiană: *Wilhelm Meister Lehrjahre* a lui Goethe. În cartea sa nimic nu ne amintește spațiile lumii: orologile nu bat, evenimentele istoriei nu îndrăznesc să introducă zarva lor: personajele nu au nume, nici poreclă, nici limbaj individual, ele înfățișează chipuri simbolice și își ascund propriile sentimente privirii psihiatrilor; în vreme ce aventurile sînt mult mai artificioase decît cele visate de cea mai deslănțuită imaginație. Ce a rămas deci aici, din realitate? Amoriurile lui Wilhelm și ale Mariane, scenele păpușarilor și ale teatrelor germane, tavernele și castelele, actorii și nobilii, toată viața pitorească și multiplă pe care Goethe a observat-o în lume, a fost complet transformată de mîna sa fermă și ușoară. Oglinda flamandă, așezată pe ușițele de țară și în bogatele castele, a cules reflexele încîntătoare ale realității; le-a păstrat mult timp, distilîndu-le esențele semnificative; apoi a îndreptat aceste reflexe și umbrele lor înăuntrul acelei oglinzi concave, acelei sfere vide, șlefuite și uniforme, care este o carte.

...Poate pentru prima oară în istoria literaturii, Goethe eliberează romanul de lunga, fascinantă supunere față de coloratele capricii ale întîmplării. Ca Flaubert, silește această creatură atît de întîm i-legală — acest copac cu mii de ramuri, acest hățiș de pămînt, de sînge și de cerneală — să-și încline capul în fața forței inflexibile a Legii și a Formei. Dacă, odată, romanul semăna cu o « suite de gînduri în mîntea unui bețiv », Goethe îl transformă într-o construcție sistematică asemeni unei opere de filosofie, legată și continuă ca o teoremă. Dacă, o vreme, alterna volubil locuri necesare și posibile, Goethe cizelează atît de atent superfițiile, introduce corespondențe și relații, tale, distinge și reunește, pînă la punctul în care toate motivele și cuvintele devin semnificative ca spațiul verbal al unei producții lirice.

Dar aceasta, fără a face mai semnificativ cititorului ceea ce a tratat pînă la un punct în mod frivol și fără « a legitima și în fața rațiunii... ceea ce ar putea fi considerat numai un joc al imaginației » așa cum îi sugera Schiller, primul lector și analist genial al romanului său. Acele « ultime cuvinte semnificative » pe care Goethe recunoștea a-i fi reclamate de prietenul său și de care, din pricina « firii

sale profunde», «tic-ului său realist» se mărturisește neînstare, acele «ultime cuvinte semnificative» n-aveau să iasă niciodată din pana lui Goethe. Asemeni unui grădinar care pregătește tot felul de trufandale pentru piețele primăverii, Goethe nu-și ducea operele pînă la maturare completă. Le oprea o clipă mai înainte; le culegea de pe trunchiul lor cînd erau încă crude. În loc de a face toate motivele explicate și inteligibile, cum ar fi dorit Schiller, le lăsa în penumbră. Cu un «semn», cu o «ușoară aluzie» (cum declara odată), atingea de-abia maximele probleme: pe jumătate conștient și jumătate inconștient, comitea micile, obstinatele sale erori de adițiune; ascundea profunzimi tragice sub o notă frivolă sau un joc teatral; indica drumul cel bun și apoi îl părăsea; și numai întoarcerea unei comparații, după sute de pagini, ilumina sensul profund al unei cărți.

Dincolo de aproape cruda liniște formală, cite forțe stau ascunse și tăcute! Toate bogățiile care, în operele altora, strălucesc și scînteiază la suprafață, aici trebuie să le întrezărim. Într-o pagină, o idee nu a sfîrșit să se desfășoare; într-o alta, un întreg roi de metafore nu a venit la lumină, ci a iradiat în toate venele operei și continuă să-i comunice agitația lui fantastică.

... Cred că fideli cititori de romane — acei care recurg la cărți spre a le trece vremea, spre a înota în oceanul consolator al fanteziei și a cunoaște, fie măcar printr-o altă persoană, ce este realitatea — nu sînt entuziaști de o asemenea metamorfoză a romanului ca cea înfăptuită de Goethe în *Lehrjahre*. Cînd citesc un «adevărat roman» îi acordă o atenție pasionată și distrată în același timp: somnolează asupra unei pagini, sar peste o maximă sau peste un capitol de considerații teoretice, de-abia ating cu ochii descrierea unui peisaj sau a unui interior; și sînt convinși că nu pierd aproape nimic, pentru că, într-un capitol succesiv, vor găsi o pagină de aceeași natură cu cea pe care au sărit-o. Dacă, în schimb, ei trec peste un singur cap de rînd din *Lehrjahre*, este posibil să-i înțeleagă prost sensul; dacă scot o cărămidă din fațadă sau o mică piatră din unghiul mozaicului, edificiul întreg riscă să se prăbușească cu mare zgomot. Dar Goethe n-a voit să uite nici măcar acest foarte vast public, care se apropie de operele de artă cu mintea plină de o amabilă confuzie. Cel care nu prinde țesătura simbolurilor, care nu zărește acel lapis alchemic ce strălucește în fiecare loc al cărții, poate să alerge veloce pe suprafața ei, și să identifice propria lui soartă cu cea a lui Wilhelm Meister, să se îndrăgostească de Mariane, să fie rănit prin păduri; să lăcrămeze asupra năpăstuitei sorți a lui Mignon. Nu este sigur că plăcerea (și comprehensiunea) lui vor fi mai puțin mari ca ale celorlalți.

... În *Lehrjahre*, două imagini ale universului, care par și sînt contradictorii, se contopesc într-o paradoxală unitate: folosind imagini din considerațiile goetheene despre natură, piramida desăvîrșirii, construită după o foarte evidentă ierarhie de valori, se transformă continuu într-o amplă suprafață plană, unde toate punctele stau la aceeași distanță de centru. Nu știm dacă aici sălășluiește Dumnezeu. Dacă sălășluiește, se manifestă numai pe culmile cele mai înalte, pe care strălucește lumina celor mai profunde arhetipuri ale sufletului uman. Dar, în același timp, acestui Dumnezeu îi place să sălășluiască în ungherele cărții; chiar și pe mizerabila scenă a unui teatru de comedianți de rînd, în locandele cele mai echivoce, de-a-lungul străzilor străbătute de briganzi și vagabonzi, în sufletul unei modeste servitoare sau pe buzele unei actrițe fără talent.

Cînd Goethe vizita feerica grădină publică din Palermo, totul îi aducea în minte fericita insulă a Feacilor. Dacă privea către nord, valuri de un albastru întunecat luptau spre a pătrunde în sînul golfului; dacă privea în jur spaliere

de portocali și lămii se bolteau în grațioase cabane, arbori tropicali își întindeau ramificațiile, pereți de leandri captivau ochiul cu mii de flori roșii, pești aurii și argintii se ascundeau printre mușchii și trestiele unor mari bazine. Dar l-a uimit mai cu seamă intensul abur azuriu, ce se întindea difuz peste toate lucrurile. Ca acel glaciș pe care un pictor îl distribuie pe o pânză, această apariție atmosferică îngăduia să distingi îndepărtatele profiluri ale munților, arboradele navelor din port, florile roșii ale leandrilor, portocalii și lămii; distanțele reciproce dintre lucruri, și în același timp, părea « a contopi într-un singur element munții, cerul și marea ».

Același lucru îl realizăm și noi în timp ce parcurgem întâmplările lui Wilhelm Meister. Lumina extraordinară ce scaldă toate punctele cărții desenează cu precizie contururile și umbrele lucrurilor și personajelor, construiește limpezi scene de ansamblu, deosebește una de alta cărămizile galbene sau roșii ale zidurilor, ca și micile obiecte — un pieptene, o panglică sau un pantof — aruncate într-un colț; măsoară distanțele și proporțiile, ca și cum ar lumina un tablou de Vermeer; și citeodată, străbate lucrurile și urmărește dincolo de ele prea limpezile umbre. Dar această stranie lumină răspindește asupra tuturor punctelor cărții un abur suav, o dulce umbră, un văl delicat, care le contopește într-o substanță uniformă. Nici un loc, nici un personaj, nici o aventură nu amintește a fi fost îndepărtată din lumea realității, în care locuia cu noi. Crăpăturile și rugozitățile zidurilor, cheagurile de culoare și umiditate, nodurile lemnului au dispărut: deosebiri de stil și de limbă, salturile de ton și disonanțele, abisurile dintre povestire și dialog, dintre narație și interpretare sînt topite în fum, amalgamate. Cu o vorbă a lui Proust¹, « mina lui Goethe a așternut asupra cărții sale cea esență inefabilă ce constituie ultimul secret al artei: *le vernis des Maîtres* ».

(Din esul Goethe, Milano, Mondadori, 1970)

În românește de THEODOR ENESCU

ALEXANDRU SEVER

Romanul și Tragedia

* S-a vorbit de tragic în pictură, în muzică, în sculptură, chiar în arhitectură critica curentă folosește în legătură cu romanul formule de tipul « erou tragic », « atmosferă tragică », « gest tragic », « spirit tragic », la o adică sînt pomeniți Cervantes, Hardy, Dostoievski, Faulkner. Nu cunosc totuși nici un studiu sistematic dedicat tragediei sub specia romanului; unii esteticieni, deși nu ignoră problema, nu o studiază niciodată ca atare; toate marile sisteme estetice preferă să discute teoria tragicului în sfera genului dramatic. Nu e vorba numai de o

¹. Scrisoare din 1904 către contesa de Noailles, *Correspondance générale*, Paris, 1931, vol. II, p. (86—87)

* Fragment din esul « Geneza romanului ».

● PROSPECȚIUNI ● DISOCIERI ● PROSPECȚIUNI ● DISOCIERI

preferință legitimată, de obligația de a studia tragicul în sfera lui esențială. Există rațiuni teoretice care par să excludă romanul din sfera tragediei. Și cea mai importantă ar fi aceea că umanitatea mijlocie, personajul tipic al romanului, nu este un erou tragic. Efectul caracteristic romanului, acela de reducere la scară strict umană a eroului exemplar, provoacă o distorsiune a potențialului tragic în favoarea dramei curente, și nu lasă pe locul abandonat dramei decât o explicație în limitele rațiunii și realității imediate. Proza vieții este esențial netragică.

Oricât de precar am defini situația tragică, ca o situație fără ieșire, dominată de conștiința strivitoare a absolutului, vom băga de seamă că viața, ca proces, nu cunoaște situațiile fără ieșire, moartea însăși, înțeleasă în sensul naturii ca un moment necesar într-un proces înfinir, nu are semnificație tragică. Cu cât un roman e mai ancorat în viață, cu atât mai mult sugerează, inevitabil, ceva din infinitatea ei, adică ceea ce e mai profund caracteristic vieții: de a nu pune punct nicăieri.

Năzuința vădită a tuturor tehnicilor românești către un ideal de obiectivitate ar putea fi interpretată, într-un fel, ca o tainică năzuință către obiectivitatea caracteristică tragediei. Dar o narațiune presupune, inevitabil, un narator subiectiv; oricât de ascuns, prezența lui se simte și se divulgă; o tragedie comunicată, mijlocită, nu poate să fie decât o tragedie filtrată la dimensiuni umane, mult prea umane, a unei nenorociri. De aceea într-un roman, singura conștiință cu adevărat tragică, cînd ea totuși există, este aceea a autorului.

În fine, apetitul romanului pentru detaliu și totalitate nu îngăduie acea operație de abstractizare a conflictului într-o zonă a purei contemplări, care să fructifice potențialul tragic în sfera tragediei propriu zise. Ca și în viață, în roman, catastrofele, omorurile, nenorocirile de tot felul, cadavrele, toate aparențele tragicului încă nu fac o tragedie, așa cum toată recuzita tragediei încă nu face spectacolul tragic și nu declanșează acea teribilă cutremurare a spiritului, potențat să contemple fix soarele negru al morții. De ar fi altfel, ar însemna că orice roman de aventuri, orice roman polițist, toată epica esențială catastrofică este «tragedie»; de fapt, asemenea romane sînt simple scenarii dramatice în care nu răsună decât ecoul tragediei absente; e literatura ce caricaturizează tragedia.

Pe scurt, în roman tragicul se sufocă sub aparențe și prozaic. Acesta și este motivul pentru care romanul nu suportă stilul sublim. Aplicat la realitatea vieții prozaice, stilul sublim nu poate să producă decât un efect de distanțare a cărei cea mai fericită expresie este ironia. Într-un roman cu potențial tragic, ironia nu poate fi decât efectul unui regret.

«Romanul tragic» e o utopie; a-l postula nu înseamnă nimic altceva decât a oferi narațiunii epice un ideal de exemplaritate. De aceea, cînd e vorba de roman, toate sintagmele pomenite în care tragicul este al doilea termen, deși justificate în critica curentă de obligația examenului nuanțat, totuși, dintr-un punct de vedere superior, imposibilitatea de a le raporta la o teorie coerentă a tragicului românesc, le ia orice sens teoretic. Nici *Don Quijote*, nici *Idiotul* sau *Demonii*, nici *Sanctuarul* sau *Lumină de august* nu sînt tragedii, deși personajele ca și împrejurările au încărcătură și alură tragică. În sensul ideal al tragediei grecești, nici măcar Evangheliile nu constituie o tragedie. E adevărat că omul care încearcă să se depășească în sensul divinității este un personaj eminentemente tragic, dar moartea acceptată întru împlinirea Scripturilor este o sinucidere demonstrativă pentru uzul întregii umanități, și oricât fior presupune în acest cadru suferința și acceptarea morții, ele sînt principal netragice; zeul care se face om, chiar acceptînd patimile omului, nu riscă moartea, ci numai o gustă; învierea operează reducția tragediei la nivelul dramei.

Potențial tragică este aici și figura trădătorului; căci nu poate să fie decît tragică obligația pe care i-o impune un scenariu divin de a fi instrumentul care asigură împlinirea Scripturilor, mijlocitorul care asigură, odată cu moartea omului, învierea zeului, adică reîntrarea zeului în circuitul divinității sale. E o « reîn-torcere în divinitate » ce are nevoie de o jertfă; ca și Isus, vînzătorul este vic-tima unui rămășag divin. Dar fără înțelegerea superioară a misiunii, interpretîndu-și adică rolul în ordinea meschină a realității imediate, lipsit, cu alte cuvinte, de capacitatea de a se depăși, vînzătorul se sinucide. Sinuciderea lui, ca și în-vierea lui Isus, îl scoate din ordinea tragediei. Creștinismul gîndește lumea ca pe un basm, și basmul care postulează eternitatea divinității nu este tragic. E în Evanghelii un refuz obstinat al tragediei, și simbolul acestui refuz e Paradisul.

În *Don Quijote*, rolul scenariului divin din Evanghelii îl ține canonul cărților de cavalerie. « Bătrînul » hidalgo, aproape de vîrta canonică a celor cincizeci de ani, ține « să se conformeze Scripturilor » și are, realmente, potențialul unui erou tragic atît timp cît, la granița dintre vis și viață, înfruntă limitele proprii sale fiindcă să trăiască în ordinea ideală a unui ființe exemplare, capabilă să propovăduiască binele, să împartă justiția și să apere umanitatea amenințată. Pere-chea lui mitică e Sancho Panza, ucenicul contaminat de nebunia mesianică a stă-pînului său. Dar parodia Evangheliilor, chiar nepremeditată la origine, e prea evidentă, veselie — chiar temperată de tristețe — e încă prea abundentă, rea-lismul prea robust în comparație cu realismul tragediei autentice purificat de detaliul prozaic, pentru ca romanul să rămînă prea mult timp în sfera tragediei. Însănătoșirea finală a eroului e felul lui caracteristic de a învia; dar « învierea » lui, adică revenirea la condiția realității, e o negare a idealului și o autonegare a ființei sale ideale. Moartea pe care n-a aflat-o niciodată în luptele lui de vis, îl găsește treaz, pocăit și obosit în patul său. Tragedia eșuează în patul sărăcăcios al unui bătrîn hidalgo păzit de corul domestic al nepoatei, menajerei, preotului, și baccalaureatului. Omul moare în spirit creștin, renunțînd la iluziile vieții pentru iluzia paradisului. Cît ridicol este în Marea Aventură a mesianismului quijotes-c vine tocmai din neputința de a trăi tragic.

Totuși nu melancolia îl ucide pe Don Quijote. Am citit odată undeva despre un copil care a murit bătrîn; o boală ciudată, al cărui nume nu-l țin în minte, a făcut din el, la șase ani, un adolescent; la opt ani, un bărbat; la zece ani, sau poate chiar la mai puțin de zece, un bătrîn sfîrșit. Ceasornicul lui biologic, dere-glat de boală, l-a trecut în cîțiva ani prin toate vîrstele vieții. Aventura lui Don Quijote joacă tocmai rolul acesta al morbului care produce senescența rapidă. Deși la cincizeci și ceva de ani nu se poate spune că un om este bătrîn, totuși în ce-l privești pe Don Quijote, acesta e lucrul cel mai surprinzător: pare ! Și nu e o simplă aparență: este ! Nu e vorba numai de slăbiciunea fizică și de intermitențele inteligenței ce-i dau aparența bătrîneții; tot comportamentul lui, chiar obsesiv, chiar înțelepciunea din momentele cele mai fericite, toată turnura spiritului său — toate, sînt ale unui om bătrîn. Așa e gîndit, așa e văzut ! Dar dacă stai acum să te întrebî ce instinct artistic a modelat toată ființa lui în sensul bătrîneții, trebuie să-ți spui că instinctul artistic a lucrat încă de la început cu imaginea globală a personajului și a sfîrșitului său. Pînă la cincizeci de ani Don Quijote a fost un copil; în cele o sută și șazece și cinci de zile ale aventurii sale a îmbătrînit definitiv. Înțelesul adevărat al biografiei sale: Don Quijote moare de bătrînețe.

Acesta și este motivul principal pentru care Don Quijote a fost conceput sub înfățișarea unui bătrîn: pentru ca moartea lui să aibe demnitatea morții naturale, sensul unei reîntrări în ordinea stabilită a Rațiunii. În acest moment,

Don Quijote amintește mai degrabă de Oedip la Colonos căutându-și un loc în care să moară, și mai « clar văzător » în pragul morții decît a fost în vremea cînd a păcătuit cu ochii deschiși.

Nimic nu mai amintește acum la Don Quijote de mitul cristic. Moartea lui Isus avînd semnificația unui sacrificiu, el nu poate să moară copil pentru că un copil nu are conștiința morții, și o moarte fără conștiința ei, ia sacrificiului orice sens; nu poate să moară nici bătrîn, pentru că bătrînețea, ca vîrstă ideală, implică principiul morții naturale și moartea naturală nu e în spiritul jertfei; Messia trebuie să fie un bărbat care să aibă conștiința morții, zile de jertfit și putere de îndurat. Cînd un Camille Desmoulins, la o întrebare a tribunalului ce-l judecă, răspunde că are vîrsta sans-culotte-ului Isus, el vrea să zică că are exact vîrsta la care un revoluționar poate să-și asume o misiune și răspunderea ei; vîrsta de treizeci de ani este vîrsta la care moartea poate să aibă semnificație eroică și tragică. Prolungindu-și vîrsta în eternitate, rămas adică la vîrsta eternei tinereți ai celor treizeci și trei de ani, Isus iese din condiția eroului tragic. Și Don Quijote iese, dar în alte împrejurări: moartea lui nu e în ordinea existenței sale ideale, ci în linia existenței sale biologice. Nici că se poate moarte mai lipsită de tragic ca moartea de bătrînețe. Tragedia refuzată sfîrșește în tristețe și melancolie.

Tristețea lui Don Quijote n-o face nici jalnica lui aparență, nici contemplarea nimicniecei umane; tristețea lui vine din presimțirea unei imposibilități. Cu alte cuvinte, tristețea lui Don Quijote este efectul acestei împrejurări care refuză ironic, oricărei mari întreprinderi, orice obiect real, și războinicului teribil, orice prilej de a-și epuiza disponibilitățile într-o victorie. E în tentativa lui Don Quijote un refuz care ne amintește de Marea Armadă pregătită pentru o expediție extraordinară, visînd flote dușmane mereu ascunse sub linia orizontului și sfîrșind, fără să le înlînească niciodată, risipită de furtuni oceanice. În prezența ironiei, tragedia se refuză.

Poate că un alt romancier, socotind să sporească intensitatea ironiei cu un efect curat tragic, ar fi căutat să facă din moartea eroului o consecință directă a unei existențe eroice și i-ar fi impus să moară de pe urma unei aventuri din cele mai nevinovate. Dar Cervantes preferă, pe drept cuvînt, o altă variantă a morții ironice: eroul care moare, ca tot omul, în patul lui. Aceasta se împacă, dealtfel, mult mai bine și cu respectul pe care Cervantes i-l poartă eroului său, și cu spiritul pios al tuturor timpurilor, potrivit căruia cu moartea nu se glumește. Deși nu se poate spune că există în toată literatura vreun erou care să-și fi ispicit moartea într-un chip mai glumeț, în atîtea și atîtea vesele întreprinderi, cînd Cervantes se gîndește să-și mîntuie eroul, preferă să-i facă parte de o moarte creștinească.

Pentru ca să regăsim acum, în spatele unor vesele pățanii și la capătul unui sfîrșit comun, sensul înalt al unei existențe ideale, aceasta presupune o adevărată răsturnare în termenii romanului, adică o opoziție ironică pe care subtextul îl face textului. E o lucrare de care în actul lecturii nu-i capabil decît un cititor el însuși cu gustul ironiei. E un gust pe care cititorii contemporani lui Cervantes, nu l-au avut probabil niciodată; ei au primit moartea lui Don Quijote fără pic de ironie, ca pe sfîrșitul firesc al unui om bătrîn, trecut prin ispitele eroismului la o vîrstă cînd alții trăiesc din amintiri. Și — după ce, pe atîtea pagini, au rîs din toată inima — întorcînd ultima filă, i-au păstrat o amintire înduioșată. Dar groază și mila nu l-a încercat. Și nici pe noi.

În ce-l privește pe Hardy, rareori poate s-a mai vădit, înaintea lui Dostoievski, atîta dispoziție pentru tragic în roman. Dar cele mai multe dintre personajele sale, potențial tragice, n-au conștiința limitelor lor și, fără asemenea conștiință,

ele nu sînt decît niște biete victime ale unei ostilități meschine, și tragedia e imposibilă. Cîtă conștiință tragică există în aceste romane, aparține autorului. De aici și sentimentul că tragicul lui Hardy este voit, impus de încăpăținarea unui pesimist cu gustul nenorocirii, înclinat să vadă totul în negru. Tragicul aici se anulează, așadar, în absența necesității. Asociațiile pe care le inspiră, de regulă, cu tragedia greacă, oricît de fecunde în cîmpul criticii curente, sînt, de fapt, inadecvate.

Mai complicate sînt lucrurile în cazul lui Dostoievski. Există, nici vorbă, în Dostoievski, un dramaturg genial care se zbate să iasă la iveală; cu o tradiție mai puternică a teatrului, și într-o altă epocă decît aceea de supremație a romanului, am fi avut poate în Dostoievski pe cel mai mare dramaturg al epocii moderne. Și totuși, lucru absolut uimitor, dramaturgul acesta nu iese niciodată la iveală sub înfățișarea clasică a teatrului. Este singura excepție printre marii romancieri și nu s-ar putea explica exclusiv prin aceea că forma preponderent dialogală a romanului (în sens bahtian), și natura dramatică a conflictului la limită, ar epuiza cu desăvîrșire nevoia de obiectivare a dramaturgului potențial. Adevărul e că, la Dostoievski, conflictul dramatic, oricît de vast și de substanțial, nu este decît aparența unui conflict fundamental de idei, și un asemenea tip de conflict nu încapă niciodată pe scenă. Dostoievski, ca și Platon, este un ideolog care are nevoie de un spațiu de desfășurare pentru epica ideilor. Așa se explică și eroarea altor dramaturgi care, ispititi de dramaturgia violentă a lui Dostoievski, au încercat să-i transpună romanele la scară scenică; se ignora, desigur, caracterul eminent epical conflictului de idei. Sterilizat de duhul ideii, scenariul dostoievskian rămînea la nivelul melodramei. Chiar versiunea lui Camus, care încearcă — mai mult ca predecesorii săi —, să aducă în scenă ceva din dezbaterea de idei, este extrem de precară, practic de nejuțat fără masive amputații în sistemul de motivații, și nu are pînă la urmă decît valoarea unui compendiu dostoievskian. Un sistem de idei este ireductibil la un scenariu de semne scenice.

Cît privește problema propriu-zisă a tragicului dostoievskian, să observăm mai întîi că Dostoievski — ca și romancierul catolic mai mult sau mai puțin în descendența sa — este un poet creștin care concepe tragicul, în chipul cel mai ortodox, sub semnul salvării. Să observăm apoi ceea ce este profund caracteristic conflictului dostoievskian: natura echivocă a momentului de criză. Dacă criza tragică este spațiul închis al unei devitalizări, al trecerii de la viață la moarte, criza dostoievskiană este totodată spațiul revenirii la viață. Ritmul dramatic al narațiunii reflectă, s-ar zice, ritmul tragic al crizei de epilepsie. Fiecare ieșire din criza epileptică este o ieșire din moarte, și Dostoievski a făcut din înviere — ca și Tolstoi — momentul ieșirii din tragedie. Din tragedie iese și Don Quijote ori de cîte ori, ca o prefigurare a însănătoșirii finale, bușitura realității îl scoate din aventură și din nebulie, ca să constate doar că a fost victima unui vrăjitor. Așa se face că situațiile realmente tragice din romanul dostoievskian sînt situații deschise . . . Și, evident, deschise către Paradis. Raskolnikov se mîntuie în pedeapsă, Ivan în nebulie, Mișkin în idioțenie; refuzul consecvent al consecințelor caracterizează aproape toate marile personaje; Sonia ca și Alioșa, personaje de la limita dintre uman și divin, sînt îngerii care deschid porțile ieșirii din tragedie. Chiar și Kirillov care cu o conștiință mai vie a necesității tragice și a consecvenței în idei, se sinucide pentru ca să-și demonstreze divinitatea cu atributul independenței, iese din scenariul logic al tragediei în clipa în care conștiința jertfei sale se ușurează cu iluzia vieții eterne.

Dintre marii romancieri, Faulkner este probabil acela care a năzuit și a căutat formulele cele mai potrivite să dea spiritului tragic o interpretare în tradiția

tragediei. Idealul tragediei grecești l-a urmărit pretutindeni și la puțini romancieri vom găsi, în așa măsură premeditat, asociații în ordinea tragediei. Chiar căutările sale formale, uimitor de sistematice și de consecvente, pentru a găsi formula unui roman perfect obiectiv, în care diferite voci intră succesiv în dialog; chiar un roman dialogat ca *Recviem pentru o călugăriță*, atât de apropiat de spiritul teatrului — totul, de la teme și motive, până la arhitectură, totul vădește imensa ambiție de a realiza un tip de roman-tragic. Dar tragedia nu se realizează printr-un act de voință; nici un scenariu tragic nu garantează instaurarea tragediei într-un gen prin definiție netragic. Conceptul de destin, modificat de creștinism și prospectat într-o lume fără conștiința lui, nu fecundează nici o formulă romanescă în sensul tragediei.

Atât de atașat realității, romanul nu poate să ignore tragicul sub specia realității; însă chiar edificat sub farmecul sublimului tragic, n-a izbutit niciodată să-l încorporeze. Romanul tragic rămîne o utopie cu valoarea unui ideal. Tragicul în roman se poate defini, cel mult, ca o specie a tragicului redus.

Mai ciudată în privința asta, este situația unei anume critici. Dacă romancierul, scutit de obligația de a lucra cu concepte, își îmbogățește semnificațiile cu jocul parodic al asociațiilor și mobilizează astfel, în favoarea operei sale, memoria vechilor mituri, criticul imprudent care, furat de farmecul jocului, nu distinge hotarele și traduce în concepte imaginile lunecoase ale unei arte foarte rafinate, riscă să se găsească descoperit într-o falsă postură; căci toate conceptele cardinale ale tragediei grecești — transferate asupra unei realități de care le desparte o istorie de două mii de ani, sînt inadecvate, și falsifică percepția critică.

Asemenea considerații despre tragicul redus al romanului, au rostul limitat să facă evident faptul că în multe privințe evoluția romanului confirmă unele din caracteristicile date în geneza lui.

41. Toate marile genuri anterioare romanului își au originea într-o epocă în care omul se simte încă parte a naturii și e solidar cu întregul. Zeii, ca personificare a naturii, domină omul, și Tragedia este demonstrația acestei dominații. Sistemul de relații între cele două momente principale, pe care le implică orice scenariu tragic, — momentul « greșelii » și momentul « pedepsei » — nu este lipsit de un anume echivoc, căci aceeași pedeapsă care proclamă legitimitatea unei dominații, proclamă, în același timp, măcar posibilitatea unei insurecții. E pe plan spiritual un echivoc plin de consecințe. Căci va veni un timp care va proclama legitimitatea insurecției. E adevărat că această insurecție va fi ea însăși echivocă: omul își concediază zeii și le confiscă atributele, dar numai pentru a-i reprimi întruniți laolaltă sub simbolul lui *Unu* și a-i dărui Unicului toate atributele abia confiscate. S-ar zice că, în monoteism, memoria se economisește și se odihnește. Totuși, oricît de echivocă, insurecția întreprinde un sentiment de eliberare, așa cum, oricît de provizorie, suspendarea tuturor tabuurilor la momentul Saturnaliilor, întreprinde sentimentul libertății. Și ce altceva sînt, în fond, Saturnaliile decît o repetiție la răscoală unui Spartacus? Oricît de efemeră, libertatea are în istorie memoria lungă și tenace. Romanul este primul gen major în care omul interiorizat, cu conștiința individualității sale ireductibile, se reprezintă luînd distanță față de tot ceea ce îl leagă și față de tot ceea ce îl desparte de lumea înconjurătoare. A lua distanță, e primul pas spre libertate. A te delimita înseamnă a te defini.

De aceea și este romanul atât de legat de investigația și de reprezentarea realității: pentru că fiecare pas spre cunoașterea lumii, e un pas spre cunoașterea de sine însuși. Romanul nu se poate constitui decît în clipa în care conștiința

acestui raport este destul de puternică pentru ca să-și recunoască un țel în căutarea tuturor valorilor ce definesc omul.

În orice artă, omul se caută pe sine; numai romanul face din istoria acestei căutări obiectul său predilect. Și instrumentul acestei căutări este spiritul critic.

GEORGES EMMANUEL CLANCIER

Pentru un realism poetic

Opera romanescă și sistemele

Stendhal a afirmat: «geniul poetic a murit», înțelegînd prin aceasta că opera romanescă în viitor va tăgădui și va lua locul unui asemenea geniu. *Codul Civil* este în adevăr anti-poemul prin excelență și Stendhal va pretinde că a găsit în el modelul pentru stilul său. În realitate, se pare că a frecventat *Codul Civil* mult mai puțin decît susține și «Minăstirea din Parma» ne fascinează prin poezia sa. Stendhal prefera, cu siguranță, «O mie și una de nopți» *Codului Civil*.

Mai mult ideile estetice profesate de Stendhal și Balzac, decît opera lor, prin ea însăși, au întărit pe succesorii romancieri, — Flaubert, Zola sau Maupassant — ca să sape mai adînc groapa dintre poezie și roman. Baudelaire avea pînă într-atît dreptate încît descoperea în Balzac mai degrabă pe vizionar decît pe observator.

Afirmația feroce a lui Thibaudet despre romancierii naturaliști are o doză de adevăr, atunci cînd observa că poeții romancieri ca Hugo, Vigny, ca și Georges Sand, visau, după pilda lui Balzac, să concureze starea civilă, în timp ce, de pe la 1850, o asemenea concurență se mai potolește: «față de starea civilă, romanierii trec acum de la condiția de concurenți la condiția de salariați: înseamnă realismul.»

Trebuie s-o subliniem? La creatorii autentici, orice val de realism este aproape automat minat dinăuntru de permanența poeziei: așa cum la Balzac vizionarul biruia pe observator, la fel, în ciuda hotărîrii sale anti-poetice, Stendhal găsea în neliniștea lăuntrică a iubirii, în cristalizarea ei care este o funcție poetică, cea mai sigură din forțele lui; întocmai, acela care era socotit drept părintele realismului, — Flaubert, — în realitate, se dovedește frămîntat toată viața de nevoia să creeze un poem al transfigurării lumii: «Așadar credeți, afirma despre *Doamna Bovary*, că această ignobilă realitate, a cărei descriere vă desgustă, nu mă face și pe mine, în aceeași măsură, să-mi tresalte inima? Dacă m-ați cunoaște mai bine, ați ști că am oroare de viața josnică. Personal am căutat totdeauna să stau cît mai departe de ea. Dar estetic, am voit de data asta, și numai de data asta, s-o practic temeinic.»

Timpul experiențelor

De fapt, pentru Flaubert este o experiență estetică. Experiența, iată lansat cuvântul patetic. În secolul 19, experiența științifică își începe marșul spre glorie. Prestigiul științei îi va îndemna pe romancierii să vrea și ei să facă experimente: sociologice, psihologice, estetice. Din acest gust sau din credința naivă într-o posibilitate de paralelism între cercetarea științifică și cercetarea literară, romancierii vor făuri de acum înainte sisteme: de la naturalism pînă la teoriile actuale; asemenea teorii, oricare ar fi, au stîrnit interes, dar interesează mult mai puțin decît operele; însă, o repet, acestea, fie că sunt legate de cutare sau cutare teorie de realism extern sau intern, nu valorează pînă la urmă decît prin doza de poezie care o conține, chiar fără voința autorilor, se pare.

Timpul divorțurilor

Orice s-ar spune, e foarte adevărat că vremea lui Mallarmé și Zola — a cărei măreție este, și ea, de natură lirică și epică — va fi fost aceea a divorțurilor: divorț între poezie și roman, divorț între poezie și public. Într-un fel, există aici și o imitare a lumii născîndu-se a tehnicilor: poetul și romancierul se specializează oarecum fiecare în propriul său domeniu.

Desigur, poetul, romancierul nu se gîndesc atunci să asculte de o modă sau o tendință socială, dar atitudinea lor corespunde cu acestea, atitudine ce va supra-viețui la Mallarmé și Zola. Valéry se crede obligat să condamne romanul — și totuși socotesc « Domnul Teste » ca unul din cele mai surprinzătoare romanecare s-au scris vreodată; André Breton, la rîndul său, disprețuiește romanul — însă putem aprecia « Nadia » ca unul din cele mai fascinante romane scrise vreodată. Sub alt aspect, Jean-Paul Sartre s-a crezut obligat să opună radical limbajului romanesc, limbajul prozei și al poemei.

Romanul și pleiadele

Firește, cred în forța și valoarea științei și știu că face necesară specializarea, dar cred totodată că nu există nimic mai zadarnic decît o atitudine calcată, mai mult sau mai puțin naiv, pe disciplinele științifice sau tehnice, atitudine ce s-ar pretinde atunci să fie impusă domeniului artei. Altfel spus, credința în vreo « tehnicitate » cvasi-transcendentală a poemului, pe de o parte, a romanului pe de altă parte, mi se pare iluzorie și nocivă. Orice creație, poem sau roman, teatru sau pictură, este de ordin poetic. Dealtminteri, ni s-a administrat proba: poemele și romanele lui James, poemele și romanele lui Larbaud, romanul lui Alain Fournier, poemele și piesele lui Claudel, imensul poem-roman de Proust, romanele-poeme și piesele-poeme de Giraudoux, poemele și romanele lui Cendrars, poemele și povestirile lui Supervielle, poemele și romanele de Pierre-Jean Jouve. Ni s-a mai administrat proba alianței esențiale dintre poezie și roman; dar aș spune mai bucuros unitatea poetică a creației: poemele și romanele lui Jules Romains, poemele și romanele lui Cocteau, Aragon, Michel Leiris, Audiberti, Raymond Quenau, care din metamorfozele limbajului făuresc rînd pe rînd roman sau poem¹.

¹ Din noile generații, ar trebui să citez la fel numeroși poeți cărora romanul le datorește mult de la Jean Cayrol la Michel Butor, de la Julien Gracq la A. Pieyre de Mandiargues. Deasemenea romanele sau povestirile lui Giono, Céline, Mauriac, Colette, Dhôtel, Bosco, Marc Bernard, Blanchot, Marcel Arland, nu desvăluie oare într-o mare măsură unii o viziune, alții o sensibilitate poetică? (n. aut.).

A fost odată . . .

Timpul, oglindirea acțiunii lui asupra ființelor, sentimentelor, gândurilor,— asupra « istoriilor » proprii fiecărei ființe și asupra Istoriei ce o include, modelează destinele particulare fiind totodată prin ele însele, influențată: iată pentru mine *materia romanească* prin excelență. « A fost odată. . . », această expresie legendară (dar și realistă, căci stabilește și caracterul efemer și singularitatea oricărui destin), această expresie mi se pare deci că oferă una din cheile-majore ale creației românești.

« A fost odată. . . »: iată toată diversitatea lumii, a altora, evocată în derularea vremii, în derularea neisprăvită, imperfectă și ireversibilă a timpului.

Personaje

Era odată un rege denumit Ulysse. . . Era odată o Prințesă de Clèves. . . Era odată un tânăr ambițios și mândru, Julien Sorel. . . Era odată o fată cu ochi de aur. . . Era odată o femeie romantică măritată cu un medic de provincie. . . Era odată un băiat care a fost transformat în floare, etc. etc. Tot atâtea romane cu lumina, culoarea sau melancolia lor, cu acela « niciodată nu va mai fi ».

« A fost odată », « Cine-i el ? » Lumea, ceilalți, unul dintre ceilalți și dacă romanul este scris la prima persoană, și la prezent, odată terminat, odată trecut în domeniul amintirii, iată-l că ia rezonanța nostalgică al lui « a fost », a ceea ce desfășurându-se totodată sub ochii noștri, în inima noastră, este de pe acum trecut, de pe acum există doar ca urmă.

Amintirea

Creația romanească este amintire, fidelă, transpusă sau născocită; și puterea ei asupra noastră este de ordinul amintirii; ea are nevoie de trecerea sensibilă a timpului; trebuie chiar s-o facă perceptibilă în scurgerea vremii însăși. Astfel va salva viața în multiplicitatea și în metamorfoza ei neîncetată. Orice creație romanească nu este decât « o căutare a timpului pierdut », a celui « odată », « o singură dată », care a fost și nu va mai fi; nu o căutare a sentimentului eternității, ci a savoarei însăși a timpului ce se destramă. Ce face deci altceva romanul decât să perpetueze la nesfârșit savoare a ceea ce se sfârșește, a celui timp care se destramă nu numai prin noi, dar și prin corpul, memoria și destinul altora?

Țărmurile realului

S-a spus despre unele romane că sunt romane-fluvii; în realitate nu-i aceasta caracteristica oricărui roman? El duce în albia lui summa vieților ce se varsă în el, ca riurile într-un fluviu. Dublul orizont al izvorului și al deltei lui se deschide în moarte, cum se întâmplă în viață; dar pe când aceasta rămâne în realitatea inezicabilă ca nisipul printre degete, transpunerea sa romanească, chiar dacă înțelege să dea socoteală de caracterul ei fragmentar, haotic și contradictoriu, ne restituie un desen, o curbă, țărături, un ritm, și, pentru a spune totul, o oarecare savoare, o anumită colorație, a anumită muzică ce asigură o izbăvire, a celui timp care se desface dincolo de neant o parte esențială din acel timp pierdut, din acea existență pierdută.

A integra datele sociale

« Sunt un altul » spunea Rimbaud; să afirmăm în locul romancierului: « Sunt alții », ceea ce implică pentru creația romanească integrarea datelor sociale, pe de o parte; însă, pe de altă parte, să nu le structureze deloc pe planul observa-

● PROSPECȚIUNI ● DISOCIERI ● PROSPECȚIUNI ● DISOC

ției, al anecdotei, al pitorescului sau al tezei, ci să le ordoneze ca elemente profunde ale mitului și visului, acestea atingând un adevăr mai vast decât numai realismul. Expresia de « realism poetic » mi se pare a corespunde destul de bine unei asemenea preocupări.

Romanul, visul și imperfectul

Creația romanească înseamnă reînviere, punere în valoare a realului reluat efemerului. Atingem aici paralelismul creației românești și visului: visul și el este o înviere metamorfozantă a realului, dar fără sentimentul nostalgic pe care-l comportă metamorfoza romanească. Visul abolește timpul, pe când romanul îl cîntă și-l încîntă. Visul nu cunoaște decât prezentul, romanul nu cunoaște decât imperfectul, căci cuvîntul său trebuie să alunece în prezentul perfect al cititorului perfect, în sensul că fascinația cărții trebuie să-l lipsească de viitorul și trecutul personal. Așadar romanul trebuie să introducă în prezentul lecturii progresia imperfectului a ceea ce a fost, ce nu mai există, fără a fi totuși total sfîrșit, deoarece la fel iată-l trezindu-se în conștiința și imaginația lectorului; din ceea ce mai rămîne imperfect pentru că astfel este viața, fiindcă o ființă nu știe niciodată totul despre ea însăși și fiindcă nici noi nu știm niciodată totul despre el, fie el personaj ce-l născocim; — și din imperfecțiunea neliniștită a vieții trebuie să nască, pe plan romanesec, un farmec tragic.

Aceasta mi se pare a fi creația romanească în esența sa. Romanul înseamnă poezia timpului care se pierde, ce curge spre pierderea sa, și pe care creatorul o transfigurează în și prin această pierdere multiplă, generoasă, fiindcă se efectuează prin ceilalți, toți ceilalți, inclusiv acești ceilalți ce am fost, pe care îi privim în urma noastră, figuri ce ne seamănă, dar care nu mai suntem.

A fost odată, o singură dată, care niciodată nu va mai reveni și totuși, datorită operei ce o evocă în imperfecția sa fatală, reapare de o mie și una de ori prin imaginația cititorului.

Roman și poezie

Gramatical, creația romanească nu-i trecutul slăvit în viitor, prin prezent. Această trilogie, pentru creația poetică devine: prezentul slăvit în prezent, prin prezent; iar acest cuvînt păstrează atunci ambiguitatea sa de sens: timp și dăruire.

Aș zice bucuros că și creația romanească și creația poetică, roman și poem, sunt cele două fețe ale unei singure tentative, sau tentații ale omului: aceea de a învinge timpul, moartea, de a suscita un obiect care le integrează și le depășește. Astfel, romanul în esența sa salvează viața nu smulgînd-o timpului, ci, dimpotrivă, făcînd sensibilă mișcarea însăși a timpului printr-o viață; poemul, în esența lui, înseamnă negarea timpului, exaltarea clipei făcută imobilă, ilimitată și după imaginea eternității, punct fix, unitate a eu-lui în care se confundă: lumea, ceilalți și poetul sau lectorul ce-l inspiră.

Romanul este asemenea fluviului care, nedefinit, își reface destinul de la izvor la mare, ce înseamnă moartea, dezarmată, deși este inclusă ca o promisiune în mișcarea însăși a operei.

Să mai notăm că romanele, fie ele scurte sau lungi, dacă ating acea capacitate de fascinație visătoare, ce mi se pare a fi caracteristică pentru opera romanească, vor ocupa în noi o egală durată ilimitată.

Limbajul transparent

În sfîrșit, să observăm că în roman, limbajul caută să se facă uitat, ascuns, transparent, în beneficiul scurgerii timpului prin ființe, obiecte, locuri pe care

OSPECȚIUNI • DISOCIERI • PROSPECȚIUNI • DISOCIERI

trebuie să le facă sensibile; și dacă înțelege să aducă în viața însăși a personajelor aceste momente privilegiate care sunt de ordinul poemului presimțit sau cîntat, trebuie să păstreze totuși o oarecare retragere în lirismul însuși, pentru că asemenea momente să rămînă « prinse » în mișcarea generală a unui destin, ca în acela al operei.

Eșec și victorie în roman

S-a putut observa că marile romane evocă adesea eșecul tagic de a trăi. Tristan și Isolda mor despărțiți. Prințesa de Clèves rămîne în afară de minunea iubirii. Don Quijote nu-i fericit decît nebun și se trezește din nebulă. La fel, titlul romanului balzacian « Iluziile pierdute » ar putea să devină subtitlul general al « Comediei umane ». Julien Sorel pierde. Doamna Bovary se « împotmolește », « se afundă » spre moarte, prin însăși acțiunea socotită de ea că o va duce repede spre iubire. Nana ascunde cu trupul său splendid un putregai. Le Grand Meaulnes nu regăsește nici « verdele paradis » al iubirilor din copilărie, nici pe iubita pierdută. Marcel dă tircoale neîncetat bătrîneții și morții în căutarea timpului pierdut. « Speranța » lui Malraux este plină de zgomot, furie și sînge. « Aurelian » nu reîntîlnește pe « Berenice ».

E adevărat. Dar...

Dar fără Tristan și Isolda, fără Prințesa de Clèves, iubirea n-ar fi iubire: dezmăgirea acestor eroi « vechi », — în sensul *tare* al termenului, — a *încîntat* iubirea de-a lungul veacurilor pînă în epoca noastră. Don Quijote ne răzbuună de mediocritatea existenței, fie în Evul mediu, fie în secolul XX; cu el, prin el, am combătut pe mediocrii și proști. Iar din iluziile noastre pierdute, romanele lui Balzac au făcut o victorie (a retrăi în imaginar « existența » care crezînd că aleargă după glorie, aleargă în realitate spre pierzanie, ne îngăduie să dominăm, să posedăm, ceea ce ne deposează). Doamna Bovary, Nana, și-au « tulburat » viața lor și pe a altora; dar viețile acestora destrămîndu-se au ajutat propria noastră viață. Le Grand Meaulnes pierde « verdele paradis », dar ne face să-l regăsim pe seama noastră, cît timp citim romanul lui Alain Fournier și, de atunci, de fiecare dată se luminează în amintirea noastră. Marcel, eroul lui Marcel Proust « sfîșindu-și », « rănindu-și » viața ne redă tulburătoarea dar minunata muzică a timpului totdeauna pierdut, și totdeauna regăsit. Etc., etc.

Trama zilelor noastre continuă să se macine în noi înșine, dar romanul, avînd sursa în această progresivă înfrîngere, ne restituie lunga diră de poezie din ființe, din locuri, din lucruri, din cetăți, din visuri. El ne îmbogățește viața cu această poezie dinaintea poemului, în care, de pildă, este scăldată copilăria noastră, și pe care, adult, continuăm, mai mult sau mai puțin, s-o presimțim mereu de-a lungul timpului, și nu mai izbutim s-o reținem.

Acesta mi se pare că este contribuția majoră a romanului, contribuție legată indisolubil de poezie, prin căi ocolite, desigur, dar nu mai puțin esențiale ca acelea ale poemului.

Revista «EUROPE», octombrie 1962

În românește de ALEXANDRU BACIU

● PROSPECȚIUNI ● DISOCIERI ● PROSPECȚIUNI ● DISO

DIN LABORATORUL

ROMANULUI ROMÂNESC

CONSTANTIN ȚOIU

Ficțiunea este «berbecul»

Ca să fii scriitor trebuie să fii puțin neonest, spune Gide, — cuvinte care te pun pe gânduri. În primul rînd « puțin neonest » va fi desigur scriitorul cel mai legat de realitate, adică romancierul. Să știi, să dezvălui și să arăți atîtea, între atîți eroi și atîtea interese vizînd viața curentă, este o situație excepțională care îl obligă pe deținătorul secretelor mișcării să fie atent, să studieze, să disece, săucidă, să săvîrșească o sumedenie de păcate, întîi față de conștiința sa, pentru a ajunge cu acțiunea la liman. Față de un ins care se exprimă direct în realitatea imediată, romancierul, urmărind ansamblul, sacrifică multe lucruri, fiind gata să comită și ceea ce, lui, în viața adevărată, i-ar repugna. Avraam vrea să-l convingă pe Cel de sus de iubirea sa totală, și la cererea Lui (absolut tiranică !) de a i-l sacrifica pe Isaac, bunul său fiu, e gata s-o facă. Îi pune acestuia capul pe butuc și înalță cuțitul jertfitor . . .

Suspans teribil. Răscruce grozavă a destinului. Cel de sus s-a convins de credința Patriarhului (cine știe dacă acesta, bănuind încercarea, nu simulase hotărîrea supremă . . .) — și, în schimbul acestei fidelități dovedite, trimite Berbecul înlocuitor care behăie încurcat în desiș . . .

Sacrificiul va rămîne simbolic. Cum trebuie să fie el cu adevărat. Numai barbarii, naivi, incapabili să conceptualizeze, jertfesc oameni veritabili în carne și oase.

Cu acest Berbec biblic, minat de Dumnezeu spre Avraam, cred că se pune și baza ficțiunii moderne care este substituirea deliberată.

Ficțiunea este o anumită ființă pe care romancierul a văzut-o și studiat-o cîndva în realitate și care prin cîteva modificări sau transpuneri pe alt plan devine altceva, o altă formă, purtînd însă în ea intenționalitățile persoanei reale sau funcțiile ei, esențializate, desigur. « Ne-onestitatea » de care vorbește Gide probabil că aici se strecoară, în această tehnică subreptică a transferurilor de la o formă la alta, de la experiență la idealitatea cărții.

Faulkner, fără să se fi înțeles cu Gide, mărturisește și el într-un interviu, reprodus în numărul 200 al *Secolului 20*:

« Scriitorul este o ființă total rapace, nu are nici un fel de moralitate și folosește orice sursă. E atât de ocupat să-și însușească și să acapareze totul în folosul lui, încît nu știe, probabil, de unde a luat ce-a folosit. Probabil că nici un scriitor nu poate spune: "Am fost influențat de cutare sau cutare". El poate spune, desigur: "Cutare sau cutare m-a încurajat, i-am admirat opera" și s-ar putea să spună: "Am fost influențat de el și de nimeni altul". Dar acest scriitor greșeste, el este înrîurit, cred, de fiecare cuvînt pe care-l citește, de fiecare sunet pe care-l aude, de tot ce-a trăit, și e atât de prins în capcana scrisului său, încît nu are cînd să se oprească și să zică: "Ei, de unde oi fi furat asta?" Dar el a furat-o de undeva. »

Numai un scriitor ca Faulkner poate fi în stare de această sinceritate; unul ca el, care « furînd » o bucată banală de cărbune o transformă subit, prin simpla atingere a mîinii, în diamant. Un Faulkner proslăvind eșecul, ca pe o încercare eroică de a te depăși, în imposibil, și suspectînd succesul, ca pe o cantonare comodă în posibil, — numai un astfel de artist poate vorbi atât de deschis despre « moralitatea » scriitorului. Nu am văzut în preajmă, din păcate, inși care să se acuze astfel. Efortul de a te pune totdeauna, față de cititor, într-o poziție avantajoasă, e un semn de sub-dezvoltare literară, atunci cînd este cazul, firește. Ficțiunii narației, astfel, i se suprapune ficțiunea autorului, ce crede el, fals, despre el însuși, incapabil de a mărturisi ce nu-i convine.

Gide și Faulkner se absolvă prin simplul fapt că recunosc. Deși ce afirmă ei este pură bravadă.

Principalul motiv al acelei stări de « malaise », pe care critica mai ales l-a provocat-o romancierului de azi, este că el își permite enorm punîndu-se în pielea atîtor personaje și situații, — ubicuu și omniscient. Foarte ciudată acuzație și care nu se putea formula decît în condițiile epocii noastre, obsedată de democrație și de bun simț. Lui Homer i se îngăduia (?) să știe ce știu zeii și ce vor întreprinde în clipa următoare. Romanul, cum spune Lukács, a devenit o epopee lipsită de zei. În schimb, zeu deveni romancierul. Situație privilegiată care dăinuie pînă în zorii secolului nostru. Nimeni nu s-ar fi gîndit să-i conteste lui Stendhal sau lui Dickens puterea de a ști totul. Decăderea din drepturi și din privilegii a Nara-torului, o dată cu democratizarea largă a secolului XX și cu salturile uriașe ale științelor, seamănă, psihologic, cu ce a pățit aristocrația după revoluția franceză. Prințul literelor, adulat, chemat pe la curți, ajuns un simplu călător pierdut în mulțime, crispat de atîta încordare și alcoolic uneori pentru anesteziere, mai săvîrșind și neînțeleasa nebunie de a se autoacuză semeș că « fură » cu sînge rece...

Arma lui, cînd intră în conflictul creator cu societatea: (« Berbecul », simbolul, ființa interpusă și jertfită pe altarul esenței).

Cele două lumi ale romanului

Referindu-se la un roman al meu, *Lunga călătorie a prizonierului*, un recenzent pune în discuție, printre altele, *verosimilitatea* celor ce se întâmplă în carte. Cum este cu putință, se întreba, de pildă, criticul, ca în plin secol douăzeci, secol în care există atâtea mijloace rapide de locomoție (tren, avion, mașină), cu ajutorul cărora eroii s-ar deplasa cu cea mai mare ușurință, aceștia să prefere să meargă totuși pe jos, ignorând avantajele tehnicii moderne. Cu toate că întrebarea pare cu totul îndreptățită la o primă vedere, nu ne va fi greu să observăm că, de fapt, criticul respingea *realitatea romanului*, încercând s-o substituie unei alte realități, *din afara cărții* și în numele acesteia își formula obiecțiile respective. Să fi uitat criticul cu pricina, că există o lume a cărții, cu care trebuie într-un fel să *cădem de acord*, s-o *acceptăm*, dacă vrem să purcedem cu folos la lectura unui roman? Dacă n-ar fi omis acest adevăr, desigur destul de la îndemână, întrebarea sa ar fi putut primi, probabil, o cu totul altă turnură. El ar fi trebuit mai curînd să se întrebe în ce măsură *mersul pe jos* al eroilor în cauză e cerut de structura intimă a cărții, în ce măsură se integrează — sau nu se integrează — *realității romanului*, *alta*, însă, decît cea în numele căreia se făceau obiecțiile respective. Dar cum nu vrem să dăm acestor însemnări un caracter polemic, am dori să ne despărțim pentru moment de cei trei călători al căror mers pe jos a trezit nedumerirea cronicarului. În schimb am dori să zăbovim ceva mai mult asupra obiecției sale, obiecție cu caracter mai general, de vreme ce și în alte romane citite de noi lucrurile se petrec uneori, *altfel* decît în viață și de cît sîntem noi obișnuiți să se petreacă. Să zăbovim, deci, ceva mai mult, asupra *lunii romanului* precum și asupra elementelor ce o constituie.

Putem să despărțim ceea ce aparține realului într-o carte, de ceea ce e împrumutat, dimpotrivă, « domeniului » imaginarului, ceea ce este, așa dar, « la fel ca în viață », de ceea ce e puțin *altfel*, fără riscul de a înfăptui o operație oarecum arbitrară? Încercînd să dăm doar crezare, să acordăm o mai mare pondere întâmplărilor « verosimile », punînd în paranteze ceea ce pare mai curînd un produs al fanteziei, nu ne îndepărtăm oare prea mult de cartea pe care o citim? . . . Trebuie să spunem de la început că nu sîntem de fel de acord cu o astfel de operație! În *Frații Karamazov*, de pildă, există, ca să spunem așa, nu numai bătrînul Karamazov, Mitea sau Grușenka, ființe ce-ar putea fi considerate din carne și oase, ci, în aceeași măsură, ca o *realitate indiscutabilă* și în afara oricăror dubii și *Marele Închi-zitor*. În clipa în care am înceta să credem în realitatea acestuia, am vedea cum tot dramatismul extraordinar al romanului se risipește și n-am mai putea înțelege aproape nimic din el. Nici cel puțin « tulburarea » eroului, ca să nu mai vorbim de modul în care, faimoasa « discuție », modifică, substanțial, atît datele tragediei, precum și destinul eroilor.

Să facem un salt în timp și să ne întoarcem la o carte foarte veche, la *Odiseea* lui Homer și să încercăm să-i aplicăm același regim discriminatoriu, despărțind apele de uscat, încercînd să separăm ceea ce este *adevărat* în carte, ceea ce se poate întâmpla, de ceea ce nu se poate întâmpla, de ceea ce « nu este adevărat » ceea ce aparține, ca să spunem așa, fanteziei. S-o despărțim pe *Circe* de *Penelopa*, să credem numai în existența celei din urmă, a soției credincioase, a femeii tenace și inflexibile, și să ne îndolm de existența misterioasei *Circe*, de darurile ei supranaturale, de

puterea vrăjilor ei: nu-l reține prin farmece Circe pe Ulise închis într-o peșteră, nu-i transformă ea pe tovarășii lui de drum în porci? Nu face ea, deci, tot felul de lucruri care *nu se pot întâmpla cu adevărat*? Să punem sub semnul întrebării, să zăbim când citim toate aceste «fantezii» (în care grecii probabil credeau și în care noi nu mai credem, ceea ce nu înseamnă că valoarea poemului a fost în vreun fel umbrită), și vom vedea cum vraja cărții se destramă, Ulise nu ne mai spune mare lucru și patetica sa călătorie spre o Ithacă mult visată își pierde orice semnificație! Numai crezînd din tot sufletul nostru în Circe, vom putea călători cu Ulise pe mările lumii și ne vom putea întoarce, într-un târziu, fericiți în Ithaca; cu emoție vom «trăi» clipa cînd el își îmbrățișează soția, de vreme ce atîtea *i s-au întîmplat*, înainte de a cunoaște, din nou, bucuria tihnei domestice alături de credincioasa sa Penelopă. Căci toate întîmplările prin care el a trecut nu sînt numai născocire și vis! Altfel nu i-ar fi fost dat lui Ulise decît *să facă un pas dintr-o lume în alta*, nici o dramă reală n-ar fi existat... Putem face, desigur și o altfel de lectură, despărțind în două lumea lui Ulise, cea «plăsmuită», «visată» numai, de cea reală, tărîmul lui Circe de cel al Penelopei, dar nu semănăm atunci cu acei cititori (după părerea noastră cei mai mediocri dintre toți) care dau neîncredător din cap, «cumpănind», cum s-ar spune, bine lucrurile, ori de cîte ori iau o carte în mînă, convinși, înainte chiar de a se apuca de citit, că tot ceea ce citesc ei nu are nici o legătură cu viața adevărată, e numai așa, «ca în cărți», altfel decît în existența lor practică de oameni «cu picioarele pe pămînt: niște minciuni, niște născociri, niște «măscări» bune mai degrabă de adormit copiii!... Aparține literaturii nu numai lumea răbdătoarei Penelope, lume domestică, așezată, în care oamenii sînt prinși doar în angrenajul existenței lor cotidiene — femeile țes, bărbații lucrează pămîntul sau pețesc o femeie frumoasă dorind cu orice preț să-i smulgă consimțămîntul, fac, în sfîrșit, tot felul de lucruri care nu au darul să ne uimească prea mult — ci și *cealaltă lume*, mai ciudată ca să spunem așa, cea în care se face auzit cîntecul «nepămîntesc» al sirenelor, cea în care apar ciclopi cu un singuri ochi în frunte! Un uriaș, vestit mîncău și băutor fără seamăn, dă jos clopotele de la Notre Dame! Niște liliputani îl leagă cu funii groase pe Gulliver, nu cumva să fugă! Ar fi greșit să credem că miriapodul lui Kafka a introdus «neverosimilul», imaginarul, în literatură. Nu numai romanul modern, literatura de ultimă oră, trebuie să-și revendice «lumile imaginarului», ele aparțin literaturii chiar din clipa în care omul a început să povestească... Iată de ce nu putem pătrunde în domeniul literaturii decît luîndu-ne ca deviză frumoasa dedicație (oferită lui Jean Lacroix), scrisă, de Bachelard pe un exemplar al unui volum al său, dedicație atît de mult în consens cu gîndirea sa, dar în același timp, pilduitoare pentru noi toți: «*elle est rouge, la petite fleur bleue*», scrie renumitul cercetător al lumii imaginarii, cel ce susținea, pe bună dreptate, că orice lectură trebuie precedată și însoțită de convingerea «că omul este o ființă întru imagine», că poetul (într-un sens mai larg, artistul în general) este cel ce «*inventează omul*», aducînd omenescul cele mai «prestigioase creșteri». Căci numai astfel literatura poate fi «*într-adevăr*» o școală de naivitate și invenție, de reverie și voință, de moralitate și fericire»...

De altfel, după cum se demonstrează din ce în ce mai convingător de către cercetători avizați ai lumii imaginarii, opoziția dintre imaginar și real (teză tradițională care părea multora de nesdruncinat) este în realitate falsă. Cînd se susține, de pildă, că «funcția fantastică însoțește angajamentele cele mai concrete» (Gilbert Durand), se propune de fapt o *reabilitare a imaginarii*, considerat de același cercetător, drept «sol și banderilă a științei». Se subliniază, tot mai convingător, rolul uriaș al funcției fantastice în domeniul cercetării, al descoperirilor. Imaginația, după cum a arătat și Bachelard într-o lucrare fundamentală a sa, slujește «ca element

antitetic și revelator pentru descifrarea obiectivă». Atribuindu-i-se în știință un rol atât de important, nu înseamnă că i se trece cu vederea rolul pe care îl îndeplinește în literatură: «Trebuie să-l urmărim pe poet — scrie Bachelard — până la limita extremă a imaginilor sale, fără a reduce vreodată acel *extremis* care constituie însăși esența elanului poetic». «Limbajul scris — e de părere epistemologul francez — își crează de fapt propriul lui univers. Un univers de fraze se plasează în ordine pe pagina albă, într-o coerență a imaginilor care are adesea reguli dintre cele mai diverse, dar care păstrează, întotdeauna, marile legi ale imaginarii. Revoluțiile care modifică universurile scrise, se fac în avantajul universurilor celor mai vii, mai puțin emfactice, dar fără să șteargă vreodată funcțiile universurilor imaginare»...

Neîncrederea față de *imaginar* persistă și o întâlnim nu numai la cititorul modelat în cultul față de literatura documentară, față de faptul brut, nefalsificat de literatură, ci, în aceiași măsură, și la cel ahtiat după romane, numai după acele romane, însă, în care totul se întîmplă «ca în viață», acele romane care nu-i violentează nici tabieturile, nici gândirea și nici... imaginația. Un astfel de cititor vrea cu orice preț *reper* sigure, citind un roman el dorește să întâlnească o lume care îi este într-un fel familiară, cunoscută. El seamănă foarte bine cu acel vizitator al muzeelor care exclamă plin de entuziasm «Ce frumoși sînt strugurii, parcă ar fi adevărați!», acel privitor cărui nu-i vor plăcea însă nici meriele lui Cézanne, nici sorii roșii ai lui Van Gogh, nici dansatorii lui Matisse, pentru simplu motiv, în ochii săi argument irefutabil, «că așa ceva nu există»... Și totuși, de ce se *înfurie* «admiratorul strugurilor» ori de cîte ori îi este dat să vadă un tablou de Picasso? De ce are el impresia că e tras pe sfoară, că cineva își bate joc de el, de ce refuză cu încăpăținare să înțeleagă, neavînd nici o îndoială cu privire la justetea judecății sale de valoare? Din mai multe motive, desigur, dar noi am vrea să ne oprim doar asupra unuia dintre ele, care nu ni se pare a fi lipsit de importanță: pentru că i se cere, printre altele, și un pic de *modestie*, i se cere pentru o clipă să renunțe la vanitatea sa nemăsurată, la orgoliu, și să accepte ideea că lumea — care este atât de mare, de complexă, de variată — poate fi și altfel decît și-a închipuit-o întotdeauna el. — Dacă se închide într-o carapace de prejudecăți și resentimente, dacă nu acceptă adevărul că realitatea poate fi mereu *redescoperită* — misiunea artistului fiind și aceea de a-i oferi căi de acces spre universuri necunoscute lui — va fi destul de greu să cunoască bucuria artei, bucuria de care ne lăsăm cuprinși ori de cîte ori artistul ne descoperă noi și nebănuite ipostaze ale omenescului... De fapt, acum nu numai de *imaginar* este vorba: nu ne diferențiem unul de celălalt numai prin ce ne închipuim, ci și prin ceea ce vedem. Ori, adesea, modul artistului de a vedea poate fi într-adevăr surprinzător de neașteptat, atât de șocant de neașteptat, încît prima reacție este de respingere. *Ea este roșie, mica floare albastră*, ne spune artistul, și sîntem tentați să-l contrazicem, să-i spunem că nu are dreptate, de vreme ce noi n-o vedem așa! Încăpăținarea năvălășă și vanitoasă, închide singură, și cu de la sine putere, toate porțile care duc spre lumea artistului, spre înțelegerea universului atât de coerent constituit al operei sale! Ne referim acum la acei ce privesc un tablou, de pildă, cu satisfacție, numai în cazul în care calul de pe pînză seamănă cît de cît cu acel văzut de ei în vara trecută!... Ce ne facem însă cînd în tablou ce se află în fața lor, nu mai apare un cal ca toți caili, ușor de recunoscut, ci un alt cal, de o culoare, să zicem, neexistentă în natură! Iată calul roșu al lui Petrov Votkin (sau țapii zburători ai lui Chagall), punîndu-i în cea mai mare încurcatură. Dezorientat, simțînd că pămîntul îi fuge de sub picioare, îl vedem pe privitor pornind în căutarea unor repere sigure. Calul acesta roșu trebuie el să fi existat pe undeva, nu l-o fi născocit artistul de vreme ce *nouă nu ne-a trecut niciodată prin cap c-ar putea exista un astfel de cal*,



Se uită, se ignoră faptul că artistul poate apela, *el singur, și pe cont propriu*, la atât de bogata lume a imaginarului ! Trimiterile, « influențele », sînt însăilate ad-hoc, fără nici o legătură cu caii roșii ai lui Petrov Votkin, care sînt într-adevăr « inventați », visați, născociți de pictor, oricît de greu de acceptat ar fi acest lucru pentru « receptorul » la care ne referim acum . . .

Am văzut odată, într-un mare muzeu, un tînăr care nu s-a desprins timp de mai bine de o oră de lîngă un tablou al lui Cézanne. Îl privea, ca să spunem așa, în neștire și, urmărindu-l cu multă atenție, am observat cum, încetul, cu încetul, o mare bucurie i se așternea pe față. Atunci am înțeles cum se poate « pătrunde » într-un tablou, cum se poate intra într-un univers — cel al pictorului — care îți este în prima clipă străin și îți opune, la început, rezistență.

Insistînd atît asupra domeniului *imaginarului* — orice roman ne propune, de fapt, o lume *corectată* de imaginație ! — n-am vrea, pe de altă parte, să se creadă că am susține ideea falsă că, într-un roman, *totul poate fi posibil*. Imaginația, cît ar fi ea de deslănțuită, trebuie să respecte, totuși, rigorile și legile, implacabile am spune, ale lumii, ale universului pe care romanul caută să ni-l impună. Încît ceea ce e posibil într-o carte, în alta devine de neconceput ! Corabia uitată pe uscat la sute de kilometri de mare, din romanul lui Marquez, ar fi într-adevăr neverosimilă, de neconceput, într-un roman de Marin Preda, de pildă. Din acest punct de vedere ne aflăm de fapt în fața unor lumi închise, fără căi de comunicație între ele. Este nevoie de contrastul violent dintre realitate și vis, atît de specific universului impus de scriitorul sud-american, pentru ca fantastica ambarcațiune să devină posibilă. Rar o lume mai credibilă decît cea a lui Faulkner, dar dacă am încerca să-i scoatem pe Minck, de pildă, sau pe Eula Varner, din « Trilogie », am mai putea oare crede în realitatea lor ? Acceptînd imaginarul, ba mai mult, folosindu-l ca pe un extraordinar ferment, romanul nu renunță să ne vorbească despre lumea în care trăim. O lume văzută însă de un *anumit* artist. Trebuie doar ca cititorul să o accepte și să încerce să și-o apropie ; de cele mai multe ori efortul ce i se cere nu rămîne nerăsplătit.

Miza investigației

În abundența de mărturisiri grave, patetice, ironice, blazate, arzătoare, pătimase, rafinat-mistificate, cochetînd voit cu banalul sau lansînd printre rînduri observații șocante și scilpitoare, e hazardat, într-adevăr, să încerci formularea unui punct de vedere absolut propriu și original. Dar, totul s-a spus și totul rămîne de spus, tainele universului nu s-au destrămat odată cu debarcarea primilor oameni pe lună. Romanul își urmează imperturbabil destinul, publicul îl înconjoară cu un interes, s-ar părea, mereu în creștere. Pentru că, departe de orice închistare rigidă, e un gen, desigur, cuprinzător, ca puține altele, incluzînd, mai ales în ultimul timp, deopotrivă narația clasică, digresiunea lirică și discursul filozofic, ba chiar și drama, piesa de teatru ca atare, punte, se întîmplă, între două capitale. Romanul reprezintă punctul de vîrf al evoluției artei moderne spre democratismul expresiei. Mărturisirea se desfășoară aici în deplină voie, neîngrădită de tipare fixe, obsesia, ideea se comunică mai direct și tranșant, dialogul cu marele public se realizează cu un plus de naturalețe, spontan și firesc. Această uluitoare libertate e marea șansă a romanului dar și capcana, pîndindu-i primejdios mișcările. Diluția, anarhia, metaforizarea excesivă, ca și obscurizarea excesivă. . . O formulă, odată descoperită, uzitată pînă la demonetizare, pînă la poncif, pînă la manierism . . . Romanul ciclu, frescă, alegorie, parabolic, absurd, districtul Yoknapatawpha reeditat în *n* variante. Se poate și așa. Ba așa nu se poate. Se poate și nu se poate, evident. Fondul primează, un alt adevăr elementar, forma, o categorie derivată. Numai că și dialectica unui asemenea simplu și arhiconsacrat adevăr, decurgînd deloc liniar, comportă diverse și inevitabile nuanțări. Pentru că și forma, culeasă de undeva, izbindu-și ochiul interior, se transformă de atîtea ori într-un impuls hotărîtor și determină coagularea unui conținut, îl smulge din haos; și obsesia, plutind într-o stare amorfă, se configurează, dobîndește un sens. Dar, iarăși, ca impactul să se producă și o tonalitate străină să cadă și să se muleze pe propria-și sensibilitate, să-i înlesnească acesteia din urmă ținerea din inform și eliberarea într-un limbaj coerent, trebuie, se înțelege, să primești mesajul, să vibrezi pe o undă identică, oricum înrudită, cu emițătorul.

Romanul, deci, gen prin excelență și structural democratic; ceea ce nu înseamnă că n-ar stăruî în imperiul său opoziții nete, că n-ar fi bîntuit de crize, conflicte, întrebări sceptice, reale, contrafăcute, spectaculoase și terne, sau aparent terne, grele și bolovănoase ca și materia din care se constituie. Colecția romanului de dragoste, de aventuri, romanul-document, romanul care-și propune programatic teluri altele decît *Doctor Faustus* . . . Romanul filozofic, romanul-eseu, romanul-dezbateri . . . O asemenea departajare există și la nivelul cititorilor și al autorilor, putem să ne ridicăm împotriva ei, dar nu să o ignorăm. E o situație, cum se spune, obiectivă. Să o receptăm ca pe un dat fatal, abordînd o mină vag acră, contemplînd de la distanță și superior tărîmul incriminat? Dar merită oare formulele mascat și nemascat « ușoare » tratamentul incriminării fără rezervă? În ce sens se cuvînt descifrate opțiunile publicului? Prea lesne ne ispitește păcatul diagnozelor absolute. E mai comod și ne servim, cine știe, vagi consolări pentru surzenia celor pe care i-am dori interlocutori activi. A arunca vina doar pe autor ar fi un act la fel de riscant și uneori nelolal. Istoria literaturii ne oferă totuși exemplul unor

ideale performanțe. Înseamnă că e posibil. Să fii autentic grav, să te preocupe problemele unghiulare ale condiției umane și să ajungi la marele public, să-i captezi interesul. Și Balzac și Tolstoi au fost populari fără a fi concesivi și frivoli. Sădo-veanu și Rebreanu de asemenea. Și printre scriitorii noștri de azi ar fi de citat nu puține nume. Mi se pare călea regală a dezvoltării romanului românesc contemporan. Să fii esențial, dar într-o asemenea măsură esențial, încât să pătrunzi în intimitatea cititorului, să provoci dialogul necesar, nedumeririle, întrebările tale fundamentale să fie accepte și, de ce nu, și tentativele de a afla un răspuns, o soluție. Să nu uităm, printre altele, că a apărut un nou public (învățămintul de zece ani și instituțiile conexe cultural-educative sînt realități cotidiene) apt să intre într-o dispută de fond cu o carte. Un muncitor absolvent de liceu sau al oricărei școli de specialitate, cu vaste posibilități de informare și care se informează într-adevăr, e, în felul său, un intelectual veritabil, apropiindu-se de artă și judecînd-o cu înțelegeră și nu o dată cu rafinament. Scriitorul, în măsura în care își simte și își asumă răspunderile, nu are cum să nu înregistreze asemenea mutații. Romancierul mai cu seamă, propune ipoteze, precum omul de știință, înaintînd prin universuri necunoscute, creează, pentru ceea ce nu e încă pe deplin verificat, posibile modele. Cercetătorii, prin urmare, ai naturii umane în multiplele ei ipostaze social-istorice... Deținem un număr de certitudini, dar forăm continuu. Marxismul nu e un sistem închis, osificat, ceea ce-i exprimă tocmai spiritul și-i conferă vigoarea acaparantă. Scriitorul, pionier... El nu va rata o călătorie fie și aventuroasă, primejdioasă, în schimbul unei nemișcări ucigătoare. Veșnic neliniștit și căutător, visător pe cit de temerar, pe atît de incorrigibil. Termenii de referință sînt, desigur, ideali. A-i ignora ar fi însă catastrofal. A nu te raporta mereu la asemenea borne, care marchează un drum posibil și necesar, ar echivala cu un abandon. Să vrem, să tindem cel puțin, să ne repugne tiha paralizantă, comoditatea căilor bătătorite, repetarea în van a ceea ce prea bine și temeinic de acum se știe. Cit vom reuși e altă poveste. Există și emoționante ratări. Poate că o fundătură, în care, după o zbatere dramatică, am nimerit, se transformă într-un indicator prețios și salvator pentru semenul meu. Poate că de aceea și în roman, ca și în orice altă îndeletnicire umană, merită să punem preț și pe sinceritatea, pe anvergura, pe miza investigației și nu exclusiv pe succesul ei. Iată-ne într-un domeniu mai cețos, drama intimă a creației, tainele care o înconjoară, deși e vorba, într-o accepție mai cuprinzătoare, și de fapte, fenomene ce țin de sociologia creației.

Într-o ordine paralelă de idei, nu mai puțin importantă, iar pentru scriitor capitală: confruntarea reală cu publicul de aici, al nostru, în primul rînd. Dar de ce numai de aici? Atingem, astfel, o coardă cu deosebire sensibilă pentru că o ambiție nobilă, un deziderat sublim, riscă să se izbească de niște pereți, s-ar părea uneori, de nestrăpuns, oricum anevoie de străpuns. Aria de circulație relativ redusă a unei limbi, instrumentul principal de lucru al scriitorului... Unui roman mediocru american i se deschid, prin însăși limba în care e scris, șanse de pătrundere în lume incomparabil mai mari decît unui roman de calitate scris într-o limbă cu o sferă de răspîndire restrînsă. Startul de pornire, din acest punct de vedere, apare evident diferit, dezavantajîndu-l pe scriitorul de pe un colț al globului în favoarea altuia mai bine plasat socio-geografic. Nu e neapărat vorba de orgoliu, ci de șansa egală în realizarea acelei condiții necesare și spre care fiecare, normal, aspiră, de a stabili un contact substanțial cu cititorul, național, dar, după un prim test, și cu cititorul de pretutindeni. Nepăsarea mîndră, exprimînd în fond un amor propriu rănit, fie și simpla resemnare, în fața unui public care ignoră, nu obligatoriu din propria-i vină, ceea ce nu s-ar cuveni să ignore, e, prea limpede, o falsă soluție. Dincolo de valoarea în sine a paginilor scrise, există, adevărat,

și un joc al întâmplării, chiar și atunci când șansele sînt egale pentru toți. Dar cînd ele nu sînt egale pentru toți? Supremația și uneori monopolul exercitat în materie de cultură se impun ca o stranie realitate. Geniile apar fără a ține cont de numărul mai mare ori mai mic al locuitorilor unei țări, de gradul de modernizare a economiei, de stadiul producției de oțel și al industriei electronice, deși asemenea repere le vor înrăuri, neîndoielnic, în plus ori în minus, evoluția. Cumînțenia fatalistă n-ajută la nimic, revolta zgomotoasă așijderea. Ar rămîne departe de iluzia minunilor posibile peste noapte, răbdarea și încrederea, o încredere activă, lucidă, presupunînd spirit ofensiv și inițiativă, conștiința clară a rolului și valorilor proprii, întărindu-ne în certitudinea că și această nedreptate flagrantă va fi, nu azi, mîine, abolită. Atîtea cărți bune, romane bune, se consumă, la scară mondială, în anonim. Dar ele există, ceea ce este esențial. Și n-avem altceva de făcut, fideli nouă înșine, decît să perseverăm în a surprinde, cu pasiunea sincerității, obsedați de marile adevăruri, marea unică și irepetibilă a unei fremătătoare colectivități și a unei uluitoare epoci. E un tezaur care nu se va pierde, rodind, mirabilă sămînță, în perspectiva istoriei.

Romanul contemporan, romanul românesc contemporan și romanul în general . . . Dispute sterile, fertile despre modalități, tehnici, viziuni, o nuanță sunînd parcă inedit, un vechi adevăr, redescoperit, vibrînd teribil de actual, viața în curgere perpetuă, destinul omului în pragul unei noi ere și al romanului călător spre un alt mileniu . . . Încercăm să ținem pasul, ne închipuim, și, din cînd în cînd, cine știe, reușim, să ne smulgem cu un umăr din veac, intuind pe cont propriu, cu unelte proprii, o pîrtie posibilă. E, la urma urmei, aventura sublimă a romanului.

Jurnal

Muntele vrăjit. Muntele magic. De fapt, ideea din titlul original duce mai degrabă la un munte ocult care produce starea de vrajă, magie, fascinație, anihilare a voinței, expansiunea imaginației. Thomas Mann construiește, ca și marii autori din secolul trecut, prin personaj. Dar simte și înțelege că între timp s-a petrecut ceva, poate o schimbare fundamentală. Marile construcții romanești de acum o sută de ani nu-și mai găsesc solul potrivit? Thomas Mann este în bună măsură un om al secolului al XIX-lea. Ca și Joyce, de altfel. Dar germanul educat în spiritul muzicii și metafizicii (voind cu lăcomie dar nu mai puțin metodic a parcurge toate experiențele, de la Wilhelm Meister până la Faust și Zarathustra, mereu suspendat între domestic și infernal, și reușind cu o mare tărie de caracter și folosind fără îndoială șansa unei vieți îndelungate să ducă la capăt un program diabolic prin rigoare și constanță), germanul nu se putea rupe de tradiție, nu se putea desprinde de trecut cu atîta violență și aventură precum irlandezul încăpăținat și mai erudit decît toți pedanții Sorbonei, și în stare să-și asume un risc pe măsura oricăruia dintre puținii cu adevărat pionieri ai spiritului uman... În fotoliul de orchestră, Thomas Mann, ținută de gală, înconjurat de fii și nepoți, nimbul marii păci familiale, și pe scenă nava celtă a lui Joyce, bubuind de vitalitatea barbară a expedițiilor care înainte chiar de a se desprinde de țărmul stîncos au și renunțat la trecutul cunoscut și trăiesc deja chiuind în viitorul despre care nu știu nimic dar le promite totul. Ce spectacol!...

Dar simțind primejdia și fiind apt să-i schimbe semnul în favoarea sa, bătrînul Mann (i se poate spune așa bătrînului, prudentului magistrul, după cum el îl numește pe Fontane, redescoperit și purtat în triumf, după ce fusese uitat) reuși să aparțină deopotrivă cu strălucire ambelor lumi pe care pragul lui 1900 le desparte. Astfel, construcția *Muntelui vrăjit*, minuțioasă, exactă, contrapunctică, sprijinindu-se pe coloane (personaje) «solide» ca Settembrini, Naphta, doctor Behrens, Ioachim și în general tot ce se mișcă și moare la Berghof în Davos-Platz, este rațional, echilibrat, zidit cu rigoare și abnegație. Și iată, apare Mynheer Peeperkorn (al cărui prim mesager, încă de la începutul cărții atît de bine temperate, este imponderabila Clavdia Chauchat, făptură de fum, nisip), element dizolvant, fabulos, proteic, nicăieri fixat. În lumea bine clădită, chiar pînă aproape de ultimile capitole, promițînd a rămîne inexpugnabilă, se ivește cu farmecul lui absolut și primejdios acest olandez nebun care aduce o pradă prea ușoară pentru sine dar de neatin pentru restul bărbaților de pretutindeni, nu?!, chiar pe Clavdia. Das Ewig-Weibliche. Da, acest bătrîn puternic și dominînd viața și moartea cu ciudatul lui magnetism, risipește pe negîdite minuțioasă, grava construcție. Iar Hans Castorp însuși cu abulia, nehotărîrea și norocul lui este un rezultat inteligent și plauzibil, convingător și de neuitat al acestor forțe contrarii: realitatea dură a lumii și farmecul imprevizibil al imaginației. Este felul ironic al lui Thomas Mann de a se detașa de propriile obsesii, de a nu se mai înspălmînta de ele, este puntea subtilă pe care urmașul patricienilor hanseatici trece spre noi cei mult mai tineri dar atît de departe de gloria lui. Demiurgul amuzîndu-se de propria lui creație? Nu e tocmai exact spus. Dar încercînd să-i afle limitele și să-și depășească orgoliul, da. Și,

la urma urmei, odihnindu-se în propriul lui rîs ca într-un hamac ce se leagăna ușor deasupra abisului.

Werner Heisenberg (Premiul Nobel pentru fizică, luat la 31 de ani) ține foarte aproape de sine un portret al lui Einstein: bătrînul scoate o limbă de un cot și închide un ochi. Einstein ! Consecvent cu sine pînă la sfîrșit, de vreme ce spune despre propriile lui descoperiri geniale (și asta cînd de mult era pus alături de Newton): culmea ar fi ca toate acestea să fie adevărate !

Heisenberg scrie: «... asemenea lui Leonardo sau a lui Beethoven în artă, Einstein a trăit la o răscruce de vremi în științele naturii: lucrările lui sînt prima expresie a acestei cotituri, de aici rezultînd și impresia că el însuși ar fi determinat cotitura ai cărei martori am fost în prima jumătate a secolului nostru ».

Sîntem astăzi la o asemenea răscruce în arte și litere ? Dacă este așa, atunci un talent puternic sprijinit pe o minte clară și însoțit de un caracter integru, ar putea folosi experiența de pînă acum a romanului drept premiză pentru o formă revoluționară, un alt roman care să-l cuprindă și să-l depășească pe cel de pînă acum ? Făcînd « din dificultățile existente punctul nodal », cum spune Werner Heisenberg, al noii ipoteze ?

Astăzi, cînd romanul este clasificat în fel și chip, cînd este citit dimineața de toată lumea și uitat pînă la cină, disprețuit, ignorat și aclamat în delir ca un mic despot din insule, cînd despre el, ca despre mari evenimente, epoci, conflagrații s-au scris cărți fundamentale, de toată mina sau inutile, munți de hîrtie, munți de cuvinte etc., cînd i s-a citit de atîtea ori prohodul și tot de atîtea ori i s-a recunoscut supremația în gălăgioasa republică a literelor ș.c.l., astăzi deci, mai mult ca oricînd, romanul este răspîndit peste tot, iar « crizele » lui nu par decît niște răceli obișnuite, nici măcar gripa — despre al cărei viitor spectaculos se vorbește cu mult respect.

În treacăt fie spus, se face în lume o prea mare risipă de energie, o enormă paradă de inteligență și banalitate pentru a se comenta ideea veche de cînd lumea că, deși totul s-a spus, ne mai rămîn atîtea de făcut ! Mă grăbesc să adaug că sînt gata să-mi dau obolul la acest nesfîrșit colocviu, nu sînt sigur dacă de mare folos, dar cu neputință de ocolit. Rămîne, firește, dincolo de umorile cu care se scriu uneori articolele, creația. Există un pesimism greșos, după cum există și un soi de optimism descurajant. Ambele tonuri duc la execuții greșite. Nu-mi dau seama cît de durabil, dar cu siguranță mai problematic decît altă dată, romanul de azi nu dă semne de slăbiciune. Cel puțin la noi în momentul de față. Oricît de sceptic și cusurgiu s-ar dovedi cutare, el nu poate să nu recunoască asta. Se fac mari eforturi care angajează toate generațiile într-un front, se pare, în ciuda aparențelor, solidar.

Criza romanului, așa cum este clamată de marii prăpăstioși în Europa post-belică, este în fond o falsă problemă. Cine citește fără prejudecăți și fără partizanatul « modestiei » cu orice preț (pe numele adevărat, mica ipocrie, subtilitățile snobismului etc.), acela știe că s-au scris după 1900 cărți echivalente multor capodopere din secolul trecut. Revoluția epicului din ultimii aproape optzeci de ani seamănă oarecum cu cea din fizică și politică.

Dar ideea « momentului prielnic » (Heisenberg despre Einstein) nu este lipsită de interes. Ea poate ilustra și devenirea romanului. Forțele contradictorii acumu-

late, lent desfășurate, polarizează deodată într-o minte îndrăznească. Această minte dominând un talent impetuos și hotărât să-și urmeze propria sa cale, va reuși să facă întoarcerea la izvoare printr-un fel de arc voltaic deosebit de cutezător și primejdios, asimilind (în felul proceselor naturale fundamentale) întreaga experiență a romanului de până atunci. Voltalism în care realitatea în straturile ei dense și în continuă mișcare, și cultura, să ducă nu numaidecât la un nou rezultat ci la altceva. Acest altceva nu e într-adevăr nimic nou, crede M. Blanchot, este, simplu de tot, *marele roman* !

Această încercare presupune umilință și puterea de a te pierde o vreme, cu întreaga ta personalitate, în mulțimea anonimă. Să uiți tot ce ai învățat pentru a rămâne tu însuși și a te exprima în cele din urmă. Este o încercare întrucâtva socratică : știu că nu știu nimic ! Dar asta după ce învățase totul ! Când un cerșetor înfumurat, cu pumnul făcut căuș răsucit la spate îți spune rînjind că și el știe că nu știe nimic, sigur că nu-l crezi și îl alungi cu biciul. Afirmatia pedagogului (care a putut avea un ucenic ca Platon, în sfîrșit, un scriitor !) cuprinde multă prudență, ironie, un sarcasm special, și este îndreptată de la început împotriva trufiei nedusă la școală.

Așadar, fă toate experiențele, încearcă totul, lasă-te « influențat » de toți autorii care te atrag, trăiește cît mai divers, nu uita să te instruiști, să faci gimnastică, filozofie, matematică și dragoste, atinge omniprezența și în cele din urmă vei găsi propriul tău drum, propria substanță, după ce ai trecut prin marile filtre, prin ciur și dirmon, prin toate sitele. Aici trebuie răbdare, perseverență și multă încredere în propriile tale puteri. Altfel, cum ? ! Altfel vei scrie febril, insatisfăcut, vei sta în umbră orbit de lumina altora și nu vei ajunge nicăieri. Te vei adăuga lungului șir de autori buni, grăbiți (sau lenți prin migală și pedanterie) și la curent cu ultimile tehnici și metode, iar în articole foarte subtile vei comenta orice în vagi teoreme, mereu informat și nici măcar o jumătate de pas în urma modei. Vei fi mereu mai mulțumit, adică mai grav, țeapăn, sentențios și în cele din urmă uitat, după ce ai fost timp îndelungat o speranță . . .

Cam pe vremea cînd aveam eu doi ani, Mircea Eliade scria un articol de 125 rînduri despre « destinul romanului românesc ». Speculativă, imprevizibilă, intens scînteietoare în paradoxuri, eseistica de tinerețe a marelui savant se citește azi cu un interes de loc diminuat. Stilul direct, coerent, clar, îndrăzneț, nicidec afectat, inteligența fertilizînd textul ca unul din acele sisteme de irigație care fac să apară grădini miraculoase în deșert, epitetul ales fără greș, sugestia mereu ispititoare în nebulie, erudiția ca o stare organică, firească deci și cu totul lipsită de pedanterie, pînă și hîrtia gălbuie, scorolită azi, pe care se citește aceste texte, totul duce cu gîndul la o conștiință întrutotul dedicată profesiunii scrisului. Se disting idei importante, între care aceea a unei înalte vocații morale, a unei spiritualități profund originale a românilor în arcul carpatic, ca și a unei protoistorii echivalentă marilor culturi originare.

După părerea lui Eliade tînăr, romanul este în primul rînd o carte în care trăiesc oameni. Chiar și numai un singur om *viu* face să existe un roman. Exemplele pe care le dă sînt greu de contrazis : Goriot, Emma Bovary, Julien Sorel, Karenina, Raskolnikov. Romanul românesc, care s-ar afla, la vremea cînd se scrie articolul, « într-o uluitoare și revoluționară depășire de sine », nu ar fi dat încă personajele mituri care să-l impună universalității. Este un punct de vedere. Poate fi nuanțat. Sînt și altele. Dar nu se poate eluda. La o repede ochire, cum se spunea altădată,

personajul mit pare a fi astăzi lichidat. Numai în aparență. Marile construcții românești îl păstrează. Il « desfac », da, îl descompun, vagoane întregi de șuruburi și roțițe, dar asta pentru a-l cunoaște mai bine și a-l face eventual cetățean al universului. Numai pentru a regăsi întregul în operă, pentru totalitatea operei cumpăra Leonardo pe ascuns cadavre și le diseca la lumina fumegoasă a unei masalale îmbibată cu rășină.

În dimineața asta sînt odihnit, am mintea limpede și sufletul liniștit, cu toate că n-am închis un ochi. Există armonie, există spații nestrăbătute, putere, răbdare, voință. Am recitat astă noapte *Afinitățile electivă*. Goethe împlinea șaiszeci de ani. Omul începea să îmbătrînească, artistul era tînăr. Wilhelm Meister încă nu apăruse. Nicăieri (cred eu în dimineața asta) nu există atîta instabilitate în ordinea bine cunoscută și însușită, devenită lege; mister în lucrurile simple și convenționale; nebunie în calm; șovăială în hotărîrea celor tari. Rareori conștiința și întreaga ei schelărie rațională, pasiunea și fermitatea caracterului au primit mai abile lovituri în perfecționatul lor sistem de formare și fixare a personalității și relațiilor. Cînd a jucat simetria o mai reușită farsă demiurgului?

Dar aici nu « personajul » se « reține » ci mai ales mișcarea vieții, destinul făcîndu-și loc printre întîmplările mărunte, anulînd conflictul, impunînd imprevizibilul acolo unde totul părea atît de bine chibzuit. Tendința părților spre întreg, ca și imaginea întregului în fiecare din părți, chimia secretă a formării cuplurilor. Viața speciei în bucuria înaltă a spiritului, acolo unde este lumină și frig și de unde se vede cel mai bine umbra ei tragică, semn al mișcării eterne, adică al demnității și conștiinței universale a omului, umbra credincioasă pe care el o poartă cu sine pe pămînt, pămîntul însuși sfidînd cu umbra lui conică eterul, atîta timp cît încă e luminat de soare. Omul, așadar numai o parte din tot, numele lui l-ai uitat, reții doar cuprinderea lui în marele sistem al armoniei iluzorii . . .



VIRGIL ALMĂȘANU
1907 — EPITAF



Memoria pământului

Și de această dată, comemorarea răscoalei din 1907 solicta, la Almășanu, profunda fibră a reculegerii. În 1957, ca și în 1967, revenise sub penelul său aceeași temă — o temă asemeni celei prin care, în anul răscoalei chiar, Luchian înțelegea să proiecteze, în prosternarea femeii bocitoare asupra omului răpus, însăși prosternarea spiritului său covârșit de durere. O străveche formulă de patos, aceea a femeii tânguitor aplecăată asupra unui mort scump, jertfit în țărină — Osiris sau Adonis — era retrăită poate aici, resuscitată cu un nou sentiment, din matca sa arhetipală. Grava meditație din compoziția pe care Luchian o închină răscoalei avea să domine și tema similară pe care o alegea Almășanu sub imperiul aceleiași unde de comotie interioară și îndurerată participare. În vechea compoziție în frescă din 1957 — Epilog 1907 — avînd în prim plan grupurile de țărani încremenți în durere și de țărănci frînte în plîns, lîngă rigidele trupuri ale țărănilor uciși, o rezonanță profundă, de immanentă reculegere și pietate, venind parcă din vechimea «durerii noastre surde și amare», unea sunetul picturii lui Luchian și Ressu cu cel al frescelor Moldovei și ale lui Giotto. În 1967, aceeași temă a bocetului se reîntorcea în noua compoziție pe care Almășanu o dedica rememorării răscoalei. Revenea însă, cu un patos exacerbant, de mișcare tetanică, cu o notă de tensiune expresionistă, în acord cu evoluția stilului său de atunci. Un desen aspru și sumar săpa în cîmpul sumbru al pînzei, convulsia dureroasă a trupurilor bocitoare, frînte peste trupul țăranelor ucise, care, cu rigida lui orizontală de Christ holbeinian, forma însăși baza compoziției. Aici, ca o adevărată temelie autohtonă, figura lui, cu tipice trăsături ale fizionomiei etnice, transpărea din minerala noapte de culori reci și adînci, asemeni unei indelebile emanații ectoplasmatice a pământului, recompunîndu-se într-un desen sumar și dur ca preistoric, magica scrijelare a pietrei, cu un chip ce devenea masca simbolică a celui urgisit de veacuri și cu trupul contorsionat, în chinurile-oaze, de violența morții. Dar poate duritatea expresionistă a

liniilor, exprimînd, cu un imediat ritm frust, emoția ce agita sufletul pictorului în clipa în care penelul lui înălța dintr-o memorie ancestrală această imagine neiertătoare, nu realiza atunci transfiguratoarea «*recollection in tranquility*» — reculegerea în pacea sufletului — condiția epuratăului lirism. Și astfel această viziune rămînea să plutească în spiritul său ca o chemare încă neîmpăcată. Iar cînd inspirația ce se înălțase din temelie cea mai adîncă a sufletului («*ab imo sede animae*» cum n-ar cădea deloc rebarbative aici, sonurile venerabile) avea să se confunde cu viziunea de sus, proprie harului de a simboliza al poeziei, motivul va fi în măsură să capete o nouă investitură poetic-simbolică, definitivă și eliberatoare, sub penelul ultimului stil al pictorului nostru. Iar acest ultim stil al lui Almășanu, evident și în recente peisaje, se arată a fi cucerit acea putere a expresiei decantate ce ne-ar îndemna a-i descoperi afinități cu «*drumul de la specific la generic*», despre care Goethe vorbea odată drept caracteristic pentru ultimul stil al marilor maeștri, descifrîndu-l la un Tițian de pildă, la care aparențele evocate altădată în concretețea lor senzuală ajungeau pictate în abstracto, în pură lor esență simbolică. Și astfel, cînd la un nou deceniu, se întorcea amintirea vechei jertfe de sînge, Almășanu îi dedica, recompusă în noile imponderabile valori expresive ale stilului său, imaginea țărânului răpus și zăcînd ca un memento ineluctabil pe pămîntul cu care viața lui de veacuri făcuse totuna: acel pămînt care, după spusa înflorată a lui Rebreanu, «*pare a nu fi putut produce decît numai români*», sau, după aceea a unuia din țăranii răsculați, tot de scriitor culeasă, acel «*pămînt îndoit cu sîngele de ei vărsat în veacuri*» și de aceea atît de drag și solidar cu întreg destinul lor.

La scară uriașă, amprenta trupului, nu bătrîn, ci de o antică vîrstă impersonală, pare să fi levitat, ca o augustă, monumentală hieroglifă răzbătînd din sedimentele imemorabile ale timpului. Înconjurată de aburoase penumbre plutitoare, cu transparențe eterice de alb-albăstrui în pulberea lor telurică, ea se compune, în faldurile largi ale țărănescului veșmînt, din superficii parcă de lespezi imense, erodate tandru de curgerea vremii, avînd în lithofania lor ceva din matitatea gri-albă a unor antice, grandioase oseminte, cu pietate înmănușiate. Efigia de o legendară senectute a capului, pe griurile mai dense ale căpătușii lui de țărînă, se țese, în formele ei simplificate, aproape abstracte, din fibroase griuri alburii și plutiri de alburii străvezii, ca de vetust borangic. Imaginea întreagă, cu mișcarea ei interioară de tăcută, impunătoare relicvă, pare a se fi transmutat în desenul pur cu atingeri pîlpîitoare, dar nestinse și calme, de alb și de galben selenar al unei patinate broderii domnești de mormînt. În formele ei inefabile, ea a absorbit parcă ultima esență incoruptibilă a tiparului său primordial. Și contemplînd-o, nu poți să nu-ți dai seama că acest motiv închinat morților țărani din 1907, care inspiraseră pictorului cu douăzeci de ani în urmă, o neuitată, sublimă compoziție, s-a îndîlțat într-adevăr din stratul cel mai adînc al unei experiențe personale, comunicînd cu nivelul ultim, imemorial, al sufletului colectiv, al lumii arhetipale. Și parcă printr-o imersiune profundă într-un imens somn al memoriei colective, vehemența pulsului sangvin s-a resorbit în latența unice existențe anonime, atîngînd un timp fără margini, iar «*sîngele — cu vorbele poetului — sîngele, ca un val, s-a tras înapoi în pîrîni*».

Istorie și energie morală

Inspirația acestei compoziții de neuitat a lui Ion Nicodim, în memoria eroului necunoscut, își are originea, cum însuși autorul a dezvăluit-o, într-o teribilă amintire a copilăriei: împrejurarea l-a făcut atunci, în anii ultimului conflict mondial, să zărească în cala unui vapor sosit în port, trupurile fără viață ale unor oșteni căzuți pe front. Inspirația operei se înalță astfel din stratul fundamental al sufletului, unde amintirile personale, de o neobișnuită gravitate impusă autoritar de un eveniment uneori traumatic, coboară și se depun în acea zonă profundă ce comunică cu nivelul memoriei sufletului colectiv. Imaginea care se naște atunci dobândește valori simbolice apte să solicite mult mai mult decât privirea și exegeza estetică. Încă din 1962 pictorul se declarase adept al «unei arte care să oblige și la un efort de gândire» și invita pe privitor să încerce a «parcure invers drumul creatorului, de la imaginea artistică la gândul și sensul căutării artistice». Nicodim n-a conceput pictura istorică în afara stringentei obligații de a gândi asupra unei semnificații istorice, dar nu ca un istoric, teoretic obiectiv, și, mai puțin, ca un autor de valori ilustrative, ci ca un participant contemporan, ca «un om care cu toate antenele lui e atent la tot ce se întâmplă în jur», așa cum îl vede el în mod necesar pe artist. Comentariul pictural al acestuia trebuie deci să cuprindă ceva esențial «din frământările și preocupările contemporanilor». Propriu operelor lui Nicodim este de aceea o solicitare integrală a privitorului, obligația impusă acestuia de a situa opera ca afirmare a unui adevăr despre noi înșine, despre destinul nostru paradigmatic, de a o citi în sensurile ei interogative, legate de temperatura reflexivă a timpului. Trecând dincolo de structura aparentă a formelor, privitorul va percepe opera într-o zonă mai profundă decât cea pur vizuală, și recepțarea estetică nu va fi completă decât prin integrarea dimensiunii morale. Investirea unei fervente participări este evidentă în marile compoziții istorice realizate de Nicodim începând din 1973 — de la Desen preparator pentru un portret spiritual al revoluției, dedicat revoluției din 1948 și invocând tipul de atitudine al unui David, pînă la recenta în memoriam concepută ca un «memento» implacabil și ca un legămint prezent de conjurare a violenței și umbrei ce amenință să întunece și să mutilizeze umanul; și, de asemenea, pînă la ultima sa monumentală tapiserie, cea de la Teatrul Național, în care discursul compozitiv proiectează valorile lirice ale formelor — tocmai de aceea dotîndu-le cu dimensiuni expresive universale — pe fondul unei meditații istorice asupra responsabilității omului față de propriul său destin.

O «iscusită zăbavă» se cuvine de aceea în fața fiecărei compoziții a acestui pictor atît de patetic prezent în marile întrebări ale sufletului contemporan. Conotațiile operei constituie repere obligatorii de lectură, deoarece încărcătura lor culturală este absorbită în însăși structura stilistică, este parte integrantă a mesajului artistic, care nu se realizează ca atare decît printr-un caracter de totalitate.

Vom observa de la început că în elaborarea operei, un prim stadiu nu s-a dovedit suficient spre a satisface gravitatea inspirației: prima variantă, poate pentru că «făcea încă prea mult tablou», a fost epurată de unele implicații stilistice, spre a se institui o nouă expresie mai naturală, mai directă, fără «transformări», apropiindu-se de puritatea iconică a unui document. În realitate însă, deși sensul general al inspirației va fi fost acesta, noile elemente stilistice la care artistul opela, chiar reduse și simplificate la un raport de «înregistrare», aduceau cu sine o mai mare încărcătură semantică. Gradul de comunicare simbolică creștea prin concentrarea valorilor culturale stilistice sale semnului.

În prima variantă, astfel, timbrul sentimental înclina spre latura de «berceuse» funebă din trista viziune lirică — din aceeași matcă a inspirației — pe care o suscita

adolescentului Rimbaud (la fel, o impresie dură pe fondul sensibil al anilor fragezi), în drumeția sa vagabondă prin Franța răvășită de război, aflarea unui soldat întins într-un « trou de verdure », cu fața în sus, dormind, « dans le soleil, la main sur sa poitrine, tranquille », de somnul însă al morții. În compoziția definitivă a pictorului, elemente metaforice ca « le val qui mousse de rayons », sau sentimentale, ca: « nature, berce-le chaudement », se depărtează spre a impune accentele de reverberație gravă a purei și brutalei percepții vizuale ca: « un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue, la nuque baignant... », sau « souriant comme un enfant malade », sau, în sfârșit, lapidara încheiere constatativă « Il a deux trous rouges au côté droit ». Cu alte cuvinte, o stare de receptivitate pură, de sensibilitate materială, de proiectare directă a realului văzut asupra imaginației și declanșare simultană a iridescenței acesteia, o egalizare a gradului de realitate a celor doi termeni ai metaforei — toate acestea, ce aveau să constituie, într-o admirabilă interpretare a lui Claudel, originalitatea porticei de mai târziu a lui Rimbaud « voyant », asemenea valori apar distilate în termenii stilistici ai noii compoziții a lui Nicodim, ca și cum Le dormeur du val ar fi aflat o versiune în « alchimia verbului » din operele ultime ale poetului.

Totodată, întreaga sumbră tăcere a compoziției, cu trupul căzut al soldatului în unanima lui tunică, apărind ca o exudație ectoplasmată, inegală în impregnările ei, a zonei teroase¹, ne duce gândul la gravitatea lapidară a epitafelor grecești, a numeroaselor vechi epitafe pe care ni le-a păstrat Antologia Palatină, închinată tumulelor des semănate cu eroi anonimi căzuți pentru patrie în războaiele medice, la Plateea sau Thermopile. Ca această epigramă funerară a lui Simonide: « După ce au dăruit patriei o glorie de nestins, s-au înfășurat în pulberea sumbră a morții; dar deși morți, ei nu sînt morți; căci virtutea lor îi conduce acolo sus în glorie, dincolo de sălașul lui Hades ». Cei doi termeni poetici ai epitafului îi putem recunoaște aici. « Înfășurarea în pulberea sumbră a morții » o întâlnim în cîmpul brun, de un brun atît de pictural și în același timp atît de contingent fizic, cu acea rituală consacrare expresivă a materiei brute pe care știm că a efectuat-o pictura contemporană (nisipul ca materie primară, la un Dubuffet, pulberea aglutinată și grunzuroasă a unui Tapiès, întinderea de sac sordid a unui Burri, toate, elemente de abolire a purei delectări vizuale și de apel simbolic). Acest cîmp de un brun egal și dens, în care valorile de stil coincid perfect cu cele fizice, nu este un simplu fond neutral, ci un spațiu care aparține corpului și contribuie la expansiunea calităților prezente în desenul său, acele calități atît de rare în reprezentarea figurii moarte, cum le celebra, încă din Renaștere, Alberti, în primul tratat modern de pictură. Și un ochi estetic e în măsură să realizeze imediat cum desenul trupului incorporează spațiul mut din jur, ca pe o substanță a existenței sale expresive. Grava tăcere egală a brunului teluric participă integral la mesajul imaginii-semn. Împreună, impun o viziune crudă și necrutătoare a războiului și a morții pe care acesta o poartă cu sine, nu una îndepărtată și idealizată de eroisme convenționale. Căci războiul înseamnă în primul rînd brutală negație a vieții. Raționalitatea neconținut reiterată a eradicării lui e impusă cu mai multă autoritate de prezența acută a unei imagini vii și crude a războiului ca « fîntînă de amară moarte și nimicitor infern » (« fountain of bitter death and corroding hell », cum îl evoca Blake). Cei care l-au simțit astfel i-au conjurat puterea distrugătoare fără a se lăsa purtați de amăgiri idealizatoare: în acest sens, trebuie amintit, într-o afinitate de viziune cu cea a pictorului nostru, proiectul de monument pentru cei căzuți în război al lui Wilhelm Lehmbruck, Der Gefallene (« Cel căzut în luptă »), realizat chiar în 1915—1916, în vădit, intenționat contrast, cum însuși autorul a explicat, cu oficialele noțiuni de eroism ale

¹ Acea « absorbire a ființei în geologicul sepulcral », însăși « moartea ca in-humare » sacrificială, pe care adecvat o descifra aici Anca Arghir, cînd dedica în 1975 o pertinentă exegeză acestui opero.



militarismului german de atunci; monument de război de o profundă, patetică aserțiune a umanului, din al cărui sentiment generator se împărtășea și un emoționant poem al artistului: « Ce rămîne ? / Ce durează încă ? / O relicvă a masacrului / . . . ». În astfel de sentiment cutremurat al adevărului a generat, ca și pe cea a sculpturii lui Lehmbruck, compoziția « Soldatului necunoscut » al lui Nicodim, acest soldat căzut « fără prinosul bocetului, așa cum cade un om mort », întocmai celui cîntat, cu aceleași grave, sincere acorduri, și de un mare poet contemporan ca Borges: « No hay un mármol que guarde tu memoria / Seis pies de tierra son tu oscura gloria » (« Nici-un mărmar spre-a păstra a ta memorie / Șase picioare de pămînt sînt întunecata ta glorie »).

Revenind la cellalt termen al epitafului, și anume inerentul sens al sacrificiului, îl vom putea descoperi chiar în virtuțile desenului ce evocă trupul oșteanului răpus;

căci membrele propriu-zis nu zac, ci par într-o ușoară plutire, ce sugerează că această cădere în moarte, nu e o prăbușire chtonică, ci poartă în sine făgăduința înălțării. Este uimitor, cu o asemenea sugestie a desenului, cum în imaginație figura se recom-pune atât de apropiată de acele hipnotice trupuri uriașe ale sufletelor sortite mîntuirii și absorbite în sus, din Judecata de apoi a lui Michelangelo (de confruntat, de pildă, cu trupul din marginea dreaptă a frescei). Și trupul eroului doborât, cu o atât de brută expunere a membrilor fără viață, apare suspendat în căderea morții sale și chemat în sus de intervenția directă și viguroasă a unui arc de cerc ce închide partea superioară a compoziției: arcul « care nu moare niciodată », cum îl celebrau în vechime arabii, exercită aici — ca și în alte compoziții ale lui Nicodim, un leit-motiv transcendent — antica sa valoare simbolică de element al glorificării, al eternului, al înălțării cosmice. Așa îl redescoperea în cenotafele lui un arhitect vizionar ca Boullée, reluînd într-o mai abstractă viziune venerabilele « architectures ensevelies » ale lui Piranesi, și ca un cenotaf ni se impune în ultimă instanță această operă a lui Nicodim, un cenotaf cu eroul său în efigie, de o gravitate primitivă în reducția ascetică a culorii și formelor sale, pîrînd a se acorda într-un auster, dorian „Requiem”. Iar hidoasa moarte, în aparență ei nudă, brută, moartea eroului anonim, se poate astfel transfigura ca în liniile pure ale unui epitaf al lui Simonide, în « cea mai frumoasă amintire, pe care ne-a lăsat-o, a virtuții lui ».

Cenotaful acesta al eroului necunoscut nu ni se oferă însă ca o invențiune abstractă contemplației meditative. Căci pictorul a înălțat programatic rama și prezintă opera nu înălțată de la sol, ca un tablou, opunînd o inter-zonă de ordin estetic recepțării, ci situată direct la nivelul pașilor privitorului. Rama, se știe, prezintă cu ostentație tabloul, îl izolează de realitatea din jur, impunînd o atitudine de pură contemplație. Suspendarea ramei, atât de practică în pictura modernă, denotă dorința majoră a artistului contemporan ca opera lui să nu mai fie considerată doar sub specie estetică, entitate estetică să nu mai rămînă izolată de ambientul vital, ci să fie percepută în expansiunea ei socială, ca o acțiune, ca o participare. Desprinderea de pe perete a tabloului astfel desgrănițat sau, de pe piedestal și soclu, a sculpturii, constituia încă un pas decisiv în această direcție. E acesta un demers asemeni celui din teatrul contemporan: nemai izolînd spectacolul pe o scenă, se intenționează a face din spectator un participant, nu la o ficțiune, ci la o acțiune, care, așa cum urmărește Grotowsky bunăoară, să conducă pe spectator la o « căutare a adevărului asupra lui însuși », suscitînd și nutrind astfel autentice necesități spirituale. Spre realizarea comunicării năzuite cu cei care vor să privească și să înțeleagă, Nicodim, în sensul întregii sale concepții despre pictura istorică, folosește aici acest factor stilistic modern ce vizează, prin abolirea soluției de continuitate între spațiul pictural și cel real, dotarea picturii cu o forță nouă de impact. Prin situarea sa atât de contingentă privitorului, la nivelul mersului său diurn — situare în concordanță cu simplitatea și reducerea voită a mijloacelor expresive — e ca și cum tabloul l-ar invita autoritar la cunoașterea de sine: de te fabula naratur! Vechea funcție contemplativ-estetică este integrată astfel în cea morală, opera se adresează întregii ființe spirituale, vrea să capteze omul integral. « Tot ceea ce omul întreprinde, fie prin act, fie prin cuvînt, trebuie să țîșnească din toate facultățile sale reunite: tot ceea ce este izolat, e condamnat ». Această maximă a lui Hamar, care Goethe o recomanda ca supremă vocație poeziei și artei, ne poate oferi dimensiunea investiției lui Nicodim în această operă, investiție ce năzuiește să provoace un răspuns egal din partea privitorului, o convocare a tuturor facultăților lui reunite, cu alte cuvinte, a responsabilității sale morale.

Un asemenea dar de a înzestra o operă cu un prisos de semnificație și cu superioară finalitate nu este dat, așa cum afirma odată Redon, vorbind de o atare nostalgie a artistului modern către virtuțile spirituale ale acelora din vechime, nu este dat decît «aux



êtres de sincérité et de loyauté entières, à ceux qui portent dans leur âme autre chose que leur art même ». Ultimele opere ale lui Nicodim ni-l dezvăluie fără înconjur ca pe o structură artistică din această viță veche a celor de o totală sinceritate și loialitate, a celor ce poartă în sufletul lor mai mult decît propria lor artă. În operă ei investesc continuu și această inseparabilă aură morală a energiei lor artistice.



1. În memoria eroului necunoscut;
2. Sub orizontul jertfei; 3. Prinos
pământului

Foto color: OCTAVIAN STĂCESCU

A fi tu însuși

Deși temele literaturii au rămas cam aceleași de la începuturi și pînă astăzi, timpul, în drumul său spre noi, a adăugat numeroase nuanțe fiecărui moment al vieții, a complicat enorm majoritatea sentimentelor fundamentale. Morții biologice, de exemplu, i-a adăugat încă una, mult mai periculoasă, moartea psihică, adică imposibilitatea omului de a fi el însuși, de a se manifesta conform convingerilor sale; singurătatea, ura, visul, răzbunarea etc. sînt diferite, și cu totul altfel presează astăzi cerul asupra noastră. « O Zeus, ce să spun? striga Euripide. Te îngrijești tu de oameni? Sau pe nemeritat ai renumele acesta, pe cînd hazardul guvernează toate treburile omenești ! » Numărul zeilor, nu chiar atît de nemuritori pe cît se cred, s-a înmulțit îngrijorător, celor sustrași de sub autoritatea lui Zeus li s-a hipertrofiat vanitatea, nu se mai mulțumesc cu frica pe care știu că o inspiră, ci țin neapărat ca oamenii — toți și nu numai cîțiva aleși — să se modifice după ideile lor. Zeii moderni sînt, așadar, mai puțin enigmatici, însă mai puternici și mai nemiloși, încît pare mai dificil să fii om decît zeu. În sfîrșit, contemporanul nostru cunoaște infinit mai bine mediul său ambiant, lumea, universul, însă, din moment ce întrebările vitale au rămas cam aceleași, e greu de susținut că se cunoaște mai bine pe sine; deși este mult mai instruit, nu puțini se întreabă dacă înțelepciunea îi este la înălțimea instrucției. Firește, răspunsul nu este foarte dificil, însă faptul că încă mai există asemenea îndoieli nu poate fi trecut cu vederea. Oricum, de la cei ce discutau filosofie în piețele publice, trecînd prin secolii în care barbaria, fanatismul și lumina, demența și înțelepciunea s-au exprimat cu schimbul sau concomitent, și pînă la cei ce fac filosofie în ședințe, drumul omului este enorm. Literatura, mijloc ideal de cunoaștere, a înregistrat cu consecvență acest itinerar prin timp și istorie, prin și spre sine, a ars pentru om sau a fost arsă de om în momentele de eclipsă ale civilizației, cînd acesta refuza să-și vadă chipul, încît, pentru a fi tu însuși, a exista ca scriitor, este greu să faci abstracție de limitele pînă la care s-a ajuns cu sondarea psihicului uman, dar și de performanțele gîndirii, ale științelor despre om și societate. Roata, apărută acum vreo 4 mii de ani în Mesopotamia, a însemnat un imens pas în istoria civilizației. Astăzi însă, cei ce se ocupă de viitorul nostru, o înlocuiesc din tot mai multe angrenaje, întrebîndu-se dacă nu cumva ea va fi o piedică în calea vitezelor de mîine. Din păcate însă, și nu numai în știință, numărul inventatorilor de roți nu este prea redus, deși aceștia — cum spunea un distins om de cultură — nu se mai numesc genii, ci simpli rotari.

« Puține subiecte rezistă la amenințarea cu moartea », observa Malraux, și acest adevăr trist îl descoperă orice scriitor care dorește ca romanele lui să supraviețuiască măcar anului apariției. Așadar, cum să fii tu însuși? Curente, tendințe dintre cele mai atrăgătoare, teorii, ipoteze și pronosticuri apărute nu neapărat din dorința unei originalități cu orice preț, ci drept consecințe firești ale căutărilor, din nevoia de a înțelege și explica mai bine particularitățile vremii și ale omului, lasă impresia că totul este analizat, etichetat, că în roman drumurile au cam fost străbătute, itinerariile viitoare trasate, că deci nu există decît linia cutare

sau borna cutare, că stejarii bătrâni sînt atît de mari, de rămuroși, încît nu mai poate crește nimic sub ei sau în preajma lor. Dar rețetele, soluțiile prefabricate, definițiile etc. nu pot naște literatură adevărată, nici un scriitor autentic n-a putut accepta constrîngerea de nici un fel, marșul în albia îngustă a rețetei, semnele de circulație, chiar cînd acestea au fost puse de somități culturale. În realitate, Dostoievski și Tolstoi nu i-au împiedicat pe Proust, Musil, Broch, Joyce sau Faulkner să fie ei înșiși, dimpotrivă, pentru că orice drum deschis, orice tabu înlăturat n-a făcut decît să stimuleze eforturile celorlalți, cumplita luptă cu sine a fiecăruia pentru a forța, cum spunea Huxley, « porțile percepției », a obliga cuvintele să exprime înlocmai adevărul, luptă dinamizată de conștiința morții, a dimensiunilor vieții lucide, a limitelor impuse de biologie. Dacă în știință cîteva descoperiri însemnate se datoresc diletanților, care nu avuseseră cum să aște că așa ceva nu se poate, în literatură tocmai marile cărți dovedesc, fără echivoc, că totul se poate, că nu trebuie să existe subiecte intangibile, zone nepotrivite investigației, domenii ale cunoașterii pe care scriitorul să le străbată fără folos pentru scrisul său. Este bine cunoscută importanța lui Shakespeare pentru psihiatrie; se știe însă că pînă și meteorologii au apelat la el pentru a descoperi direcția vinturilor în epoca înfrîngerii « invincibilei armate ». *Conștiința lui Zeno* este unul din numeroasele argumente de mare valoare menit să demonstreze datorita literaturii față de psihanaliză, de exemplu. Și tot în această direcție, cercetările lui Moreno sau, mai recente, ale lui Foucault ori D. Laing luminează alte fațete ale complicatei structuri umane. De fapt cîți — pe alt plan — nu s-au simțit sau nu au motiva să se simtă asemeni Juliei — din *The Divided Self* a lui D. Laing — *stafii în grădina cu buruieni*? Cercetătorii intimității materiei, vii sau moarte, încep să ne obișnuiască de pe acum și cu imaginea noastră de mîine, cînd luciditatea, rațiunea și numitele trăiri și sentimente intelectuale vor domina instinctele, se vor substitui afectelor atît de greu stăpînite astăzi. Gesturile lui Slotin, fizicianul de la Los Alamos care a stabilit experimental masa critică a primei bombe atomice, ne obligă să întrevădem ceva, cîteva elemente ale unei asemenea structuri psihice. Dintr-o greșeală, cele două emisfere ale viitoareii bombe se apropiaseră prea mult atingînd dimensiunea critică. În loc să fugă sau să se ascundă, cum i-ar fi dictat instinctele, Slotin le-a desfăcut imediat, cu mîinile, împiedecînd astfel reacția în lanț. Cu o neobișnuită stăpînire de sine a schițat apoi pe tablă poziția celor de față, pentru a permite medicilor să stabilească dozele de iradiere. În așteptarea mașinii ce avea să-i ducă spre spital, cu același calm, i-a spus celui mai grav iradiat dintre ei: « Dumneata ai să scapi. Dar eu nu mai am nici o șansă. » A murit, spune Robert Junk, peste nouă zile, în chinuri groaznice.

Lumea informaticienilor, fizicienilor, geneticienilor, a cercetătorilor din avansposturile cunoașterii, a celor înfrînți sau victorioși în lupta cu necunoscutul, ignoranța și rutina, poate oferi surprize dintre cele mai agreabile celor interesați de aportul specific al acestui sfîrșit de veac la conturarea unei noi psihologii.

Marile cărți sînt, așadar, o șansă în plus pentru a fi noi înșine; ei i se adaugă obligatoriu o alta, înainte sugerată, poate cea mai mare: epoca în care trăim, cu obsesiile ei specifice, cu dramele și căutările ce-i dau culoare și personalitate; scriitorul are, deci, de cercetat oameni noi în împrejurări relativ noi și de apărât idei vechi, vitale — mai ales dacă au fost puse sub semnul întrebării —, dar și pe cei ce ne dau subiectele, crezul și un sens existenței noastre. A absolutiza un drum, o direcție, o modalitate, a abdica de bună voie sau din alte motive de la propria-și structură, a întoarce din frică sau neputință spatele lumii, noului, înseamnă a te condamna la sterilitate și ridicol. Toate tendințele contribuie la cunoașterea și perfecționarea omului și numai timpul poate da drept de viață sau

de moarte uneia sau alteia. Fiecare roman autentic este și trebuie să fie o negație. Dar negație în sens filosofic și nu balcanic, trăgînd adică de favoriți pe Joyce, Proust sau Thomas Mann, cum îl împinge suficiența pe cel nedus la școală sau pe vreun complexat autor de compuneri cu gust de baclava.

Poți, prin urmare, fi tu însuși întrebînd oamenii acestui timp, destinul și zeii — cum au făcut Euripide și toți scriitorii înainte și după el — punîndu-i față-n față cu chipul lor cel adevărat, încercînd imposibilul, conștient totuși că nu tuturor le este dat să escaladeze Everestul. De fapt nici un scriitor autentic n-a avut vreodată această bucurie și nici sentimentul competiției cu alții, ci doar al competiției nemiloase cu sine și, firește, cu puținul timp lucid ce-l are.

Cum va arăta romanul de mîine? Ce se va scrie? Sau — cum strigă profeții crizelor de tot felul — va mai exista roman? Sînt întrebări pe care și le pun nu numai cei aleși de această dificilă profesie, ci orice om sincer interesat de cultură. Cred însă că prea puțini ar avea tăria să scrie dacă n-ar avea încredere în drumul lor, în modalitatea, formula epică și ideile pentru care pledează, dacă nu s-ar dori cît de cît utili și celor ce vor veni. Cu toate astea, chiar dacă nu mă gîndesc neapărat la Orwell sau la semnalele de alarmă ale unor personalități științifice, ci doar la un simplu roman, *Ultimul țărnuț* de Nevil Shute (*Le dernier rivage*, Stock, 1968), la drumul fără speranță al submarinului *Scorpion* din Australia, ultimul tărîm sortit morții, spre o Americă demult infectată radioactiv, fără urmă de viață, unde Dwight Towers și ai săi se duc să moară, parcă-mi vine să pun în continuarea fiecărei întrebări cîte un *dacă*... Așadar, ce se va scrie *dacă*...?

Literatura n-a fost și nu va putea fi niciodată prea diferită de viață, prea departe de ea, deci făcînd abstracție de acest obsedant *dacă*, toate drumurile rămîn deschise.

Poate că într-o lume violentă, necruțătoare, artificială, « infectată din rădăcini », cum ar spune Svevo, cînd existența este împărțită în secunde, vîndută și calculată precum rația de apă pe o corabie în derivă, o lume din care oamenii, exasperați de o viață artificială, teatralizată la maximum, fug, se reîntorc la bunătatea naturii, n-ar fi exclus ca literatura să încerce a le furniza refugiul afectiv de care au nevoie. N-ar fi exclus, deci, ca romanul să vireze, asemeni oamenilor, spre sentimente simple, spre un univers poate nu prea îndepărtat de cel descris de Steinbeck în *Pășunile raiului*. De asemenea, nu de puține ori scriitorii au fost obligați să se refugieze în istorie, și ori de cîte ori va apărea un Trujillo, un Batista, un Somoza, un Franco, literatura va da un Banderas, un Patriarh, un Prim Magistrat etc. sau va încerca acest lucru, oricum va înflori parabola iar prezentul se va exprima cu glasul trecutului. Istoria arată că după fantastică înflorire a artei și literaturii grecești, datorită unor popoare de pedestrași și călăreți, oamenii au fost obligați să uite scrisul și desenul pentru a le reînvăța după foarte multă vreme, iar regiunile care au dat lumii atîtea valori au fost obligate să producă și diverși Prodromi specializați în cîntece și ode la botezul, nunta, onomastica sau lăuzia unor doamne și domnițe, sau în panegirice pentru cei ce aveau uneori timp pentru cultură doar în timpul meselor de prînz. În sfîrșit, dacă plecăm tot de la învîțămintele istoriei, nu putem exclude ca, datorită carenței papirusului, să înflorească iarăși folclorul. Prin urmare, nu cărțile sînt piedici în calea scrisului, cît ar fi ele de mari, de numeroase, nu de prea multe cărți bune care au epuizat posibilitățile de originalitate s-au plîns scriitorii. Iar în viitor e de presupus că nu cărțile le vor crea cele mai serioase dificultăți. Scriitorul, deși selectează dramele reale, întrebările caracteristice, adevărul *unui timp* și *unui loc*, nu este decît un om oarecare, supus capriciilor evenimentelor, încurcat printre ele, adesea copleșit,

o ființă «sub vremi», cum spune cronicarul, care nu de puține ori a plătit foarte scump iubirea de adevăr și strădania de a-i face pe oameni să se cunoască mai bine. El a plătit deasemenea și când a căutat situații privilegiate, acestea limitându-i libertatea de a alege ceea ce i s-a părut mai caracteristic din jur, când și-a însușit lecțiile celor pe care trebuia să-i învețe.

Fără îndoială, pe lângă crizele de tot felul care agită lumea, se poate vorbi și de o criză spirituală, de momente de așteptare neliniștită, asemănătoare celor ce au precedat apariția unor mari idei sau descoperiri, un nou salt în cunoaștere, dar o criză a romanului, cum s-a dovedit de altfel, n-a avut loc. Și nici nu va avea *dacă*... Mai târziu, când criticii latino-americani sau americani vor ajunge la concluzii asemănătoare cu ale francezilor când au descoperit că n-au mai apărut romancierii de talia lui Malraux, Camus ori Sartre, surpriza va veni din Africa sau Asia. Cred însă că viitorul apropiat, așa cum au afirmat de altfel în două superbe interviuri A. E. Baconsky și Constantin Toiu, aparține Răsăritului și că în această renaștere va avea un cuvânt greu de spus și literatura română. Nu numai faptul că romanul nostru se află într-unul din cele mai bune momente din întreaga lui istorie mă face să afirm acest lucru, ci și o seamă de alte elemente ușor sesizabile cum ar fi imensele rezerve de sensibilitate ale oamenilor, dorința lor neobișnuită de cunoaștere, dramele implicate în prețul libertății etc. La noi, noțiunile vitale fără de care un om nu se poate numi astfel au un gust și o greutate nebănuită: am avut posibilitatea de a cunoaște direct, nemijlocit, înălțările dar și fața inumană a speciei noastre; fiecare adevăr s-a cucerit printr-o luptă dificilă, prin urmare știm ce este libertatea, persecuția și speranța, cunoaștem foarte bine consecințele minciunii și ale inculturii, agresivitatea primară și cea sofisticată, am văzut valori evaluate la mai puțin de 5 dolari și 80 de cenți, cât face la prețul actual materia — elementele din care este constituit un om — și mai știm ce înseamnă adevăruri abia sugerate, dar și adevăr strigat și bucuria de a te mișca și de a scrie și inegalabila satisfacție când ai certitudinea că ești înțeles de cel căruia i te adresezi. Ieșirea dintr-o zodie a reflexelor condiționate, accesul la o cultură ce n-a fost «deculturălizată» dezlanțuie întotdeauna nebănuite energii. Dar departe de mine ideea de a susține că romanele noastre au spus tot ce trebuia spus. Scriitorul n-are de luptat numai cu el însuși, cu vorbele, pentru a le obliga să exprime ceea ce trebuie, cu informația de care dispune, nu tocmai generoasă, ci și cu o seamă de prejudecăți și mentalități încetățenite și printre cei din breasla sa care «luptă pentru a stăpîni — cum spunea Iorga —, stăpînesc pentru a mînca și mîncă pentru a le veni poftă». Diverși aculturali, incapabili să înțeleagă rosturile culturii, misiunea ei, bătaia ei lungă, uitînd că folosesc tocmai limba cultivată de Eminescu și de alții alții, încearcă să introducă și în acest domeniu o mentalitate contabilicească-administrativă. Cultura costă, spun ei, de parcă ignoranța n-ar costa infinit mai mult. Pe urmă, diverși apărători ai unei liniști artificiale, celeste, se tem de conflict, refuză adică prozei ceea ce nu pot refuza sau interzice vieții, trăiesc cu spaima de nou, de evoluție, deși cuvîntul dialectică nu le lipsește din vocabular. În sfîrșit, tendința balcanică de risipire în amănunte ne semnificative, în picanterii și vorbărie goală, în jocuri de panglici și culori, individualismul și alte cîteva tare mai vechi sînt piedici pentru cei ce-și caută încă drumul. Dincolo de toate acestea, romanul românesc actual are ce spune lumii, tot mai multe cărți îi exprimă neliniștile și întrebările ei reale, spaimile și aspirațiile cele mai dureroase. Iar într-un viitor mai apropiat, dacă romanul nostru nu va fi cunoscut cum se cuvine, nu numai noi vom fi în pierdere.

P R E M I I L I T E R A R E '77

Valentin Rasputin

m e s a j c ă t r e

Secolul 20

Cu ce să încep aceste cuvinte adresate cititorilor români, cititori pe care nu-i cunosc, care sînt pentru mine o imagine mai curînd abstractă, dar cărora le port o deosebită simpatie, ba chiar afecțiune, pentru că sînt unii dintre primii mei cititori străini? . . .

Aș începe prin a-mi exprima dubla bucurie: pe de o parte pentru că vor citi în limba lor maternă o nouă scriere a mea, deci îmi vor cunoaște mai bine preocupările literare, munca mea de scriitor, pe de altă parte, pentru că opera de care este vorba, romanul meu Trăiește și ia aminte, a fost recent distins cu Premiul de stat. Și e lesne de înțeles că acest premiu reprezintă pentru mine un moment de bucurie și emoție . . . Aș vrea să spun cititorilor români cîteva cuvinte despre acest roman, pe care îl socotesc, cu toată modestia, o reușită a muncii mele de scriitor . . . Să precizez : o reușită mai ales în ce privește personajul principal. Și încă o precizare. Eroul romanului nu este Andrei, în centrul acțiunii am situat o femeie, pe Nastiona. Ea este eroina care întrupează în concepția mea trăsăturile cele mai bune ale femeii ruse. Cine este această eroină ? În literatura noastră, de la clasici pornind, femeii ruse i s-au închinat multe pagini. Scopul pe care l-am urmărit a fost de a zugrăvi un tip (îl socotesc

un tip contemporan, exponent al căutărilor și frământărilor specifice zilelor noastre) exponent al unor virtuți precum bunătatea, noblețea sufletească, spiritul de sacrificiu . . . Nastiona este expresia unei conștiințe etice profunde, a unei individualități dominate de exigențe morale, de imperativul categoric al împlinirii datoriei față de obște, de popor, de propriu-ți suflet . . .

La temelia romanului meu se află o impresie personală, o amintire din copilărie, când prin satul nostru a trecut, însoțit de reprezentanți ai autorităților, un bărbat care fusese arestat ca dezertor. Cum vedeți, este o amintire care a persistat în sufletul meu. Trăiește și ia aminte mi-am intitulat și romanul. Este un îndemn, într-un fel un imperativ, pe care mi-l adresez mie și-l adresez tuturor cititorilor mei. Trăiește și ia aminte că viața ți-e dată o singură dată, să ții minte că trebuie să trăiești demn, că omul trebuie să meargă în viață pe un drum drept, să ții minte că fiecare faptă a ta se răsfringe asupra altora, să ții minte că răspunzi nu numai pentru tine, dar și pentru alții, să ții minte că drumul tău trebuie să fie și drumul poporului tău.

Deocamdată socotesc acest roman ca marcând etapa cea mai importantă din creația mea, deși am mai scris un altul după el și, bineînțeles, intenționez să mai scriu, și de acum înainte, alte romane, alte nuvele.

În această carte ca și în altele mi-au stat pildă și îndreptar creațiile scriitorilor clasici ruși, în opera cărora găsesc întotdeauna izvor de meditație și pildă artistică. Un Dostoievski și un Tolstoi, un Bunin.

Mi-a făcut o deosebită plăcere să aflu acum cităva vreme că cititorul român a parcurs cu mult interes primul meu roman tradus în limba română Sorocul cel de pe urmă. Sper că aceeași prețuire o va afla și lucrarea pe care o prezintă revista «Secolul 20». Căci dincolo de caracterul ei specific național, romanul meu tratează probleme profund umane, probleme ce frământă pe oamenii de pretutindeni; și sub acest semn cititorii români se întâlnesc cu eroii mei, cu cititorii mei de acasă și din alte țări.

Trăiește și ia aminte!

Drumul de întoarcere acasă a fost de data aceasta un drum de lacrimi amare pentru Nastiona; își simțea inima îndurerată, năpădită de-o grea apăsare; de unde venea această apăsare nu-și putea da seama deocamdată. Nu era o durere precisă, care să fi răzbit deslușit, ca să poată înțelege ce ar avea de făcut pentru a-i pune capăt. Sufletul îi era răvășit, răscolit de neliniște. De amestecați într-un pahar de ceai în cantități egale zahăr și sare și dați dușcă amestecul, veți simți aceeași răceală și apăsare...

De atîția ani, Nastiona era legată de acest sat, de casă, de munca ei, își cunoștea locul și rostul, avînd grijă și de ea însăși, pentru că însăși existența ei rotunzea un întreg. Și, deodată, legăturile slăbiseră, nu de tot, dar slăbiseră. Să faci — pe cît îți îngăduie libertatea și puterile — ce vrei! Pleacă unde știi! Dar ce să faci? Unde să te duci? Se deprinsese cu viața de aici, se dăduse pe brazdă; chiar dacă s-ar fi hotărit să plece — tot n-ar fi ajuns prea departe. Și încotro s-o apuce? Cum să nu te zăpăcești? E limpede, ce mai: n-ai cum să lepezi hamul în care te-ai virit, trebuie să-i tragi înainte și să aștepti ce va urma. De tine însuți n-ai cum să fugi. De aci încolo, chiar dacă te fîții numai, trebuie s-o faci în același cerc, dar cumva pe de lături. Să tragi cu ochiul la traiul celorlalți, dar tu să trăiești în felul tău ascuns. Să fii cu ochii în patru, și să vorbești cu gura pe jumătate. Să lucrezi de două ori mai mult și să dormi de două ori mai puțin. Să te strecoři, să fii șiret, să minți, ba să știi dinainte și cum se va sfîrși.

Și asta pentru că bărbatul tău, pînă una alta, a rămas teafăr.

Omul trebuie să fie cu păcat, altfel nu e om. Chiar și cu un asemenea păcat? Nu va îndura Andrei povara acestei vinovății; e limpede, n-o va îndura. Nici cu timpul n-o să scape de ea, oricîte zile ar avea. E peste puterile lui. Și eu, cum adică? Să mă lepăd de dînsul? Să-l dau naibii? Dar poate că și ea e vinovată de faptul că el e aici — fără vreo vină, dar vinovată. Din pricina cui a trecut el peste toate opreliștile ca să vină acasă, nu mai ales pentru ea? Nu de teamă că n-are s-o mai vadă niciodată și nu va mai schimba cu ea vorbele de pe urmă? Părinților lui, tatălui și mamei, nici nu li s-a înfățișat; pe ea a căutat-o și ei i-a mărturisit totul. Poate că și moartea și-a aminat-o numai ca s-o vadă pe ea.

Cei vii se află acolo, el e aici. Învață-mă, doamne, ce să fac!

Apăsarea și picla bîntuiau sufletul Nastionei; în același timp, însă, părea că el devenea mai liber, mai încăpător, ca o casă golită de lucruri... Iar spațiul rămas liber, cu toate ungherele descoperite, în care fiecare gînd deștepta cîte un ecou puternic, întrebător, o înfiora, o ispita și o atrăgea totodată.

* Romanul este în curs de apariție la editura «Univers», care re-a oferit cu amabilitate posibilitatea de a publica aceste fragmente.

Ziua, Andrei Guskov avea grijă să nu rămână în adăpost. Știa prea bine că nimeni n-are ce căuta prin această pustietate. Și totuși, era hotărât să fie cît se poate mai prudent. Își înghesuia sub prici bruma de avut, aduna într-o grămăjoară ramurile de brad așternute pe culcuș, ștergea după el orice urmă, își atîrna de umăr pușca și pornea pe schiuri, în susul pîrîului înghețat. Locurile din dreapta, mai apropiate de Rîbnaia, de obicei le ocolea și o lua spre stînga, unde pe o distanță de peste treizeci de kilometri nu exista nici o așezare omenească.

În pădure nu putea să-și ia avînt prea tare — zăpada era fragilă; dar, prin poieni și luminișuri, schiurile lunecau pe pojghița groasă și întărită, ca pe gheață. Aici, își dădea frîu liber, bucurîndu-se din plin de iuteala nestîinjenită, cu salturi avîntate deasupra pămîntului, care-i stîrneau o plăcută și veselă amăgire: înainte, înainte spre larg și libertate, spre acele depărtări, unde n-ai de ce să te temi și să te ascunzi, unde tot ce are o înfățișare proprie trăiește deschis, pe măsura acestei înfățișări.

Taigaua dormita în zăpada groasă, îndesată de propria ei greutate, presărată cu ace de cetină și pătată de caiere căzute din ramuri. Nu se trezise încă, stătea împovărată de îngîndurarea ei nepătrunsă, dar pini începeau să-și îndrepte în sus ramurile aplecate; se muiașe goliciunea mestecenilor și de dedesubtul cojii răzbătea un miros strepezitor de smolă. Bradul, plopul, puternic bătători la ochi în timpul iernii, cînd par la fel de negri, ca și cum n-ar exista decît numai două culori — albul și negrul—într-o singură săptămînă de timp frumos își recăpătaseră înfățișarea firească și personalitatea, dobîndind fiecare culoarea lui adevărată, pe care orice noduleț sau crăpătură se vedea cu toată limpezimea. Rafalele de vînt nu mai stîrneau învolburări fumegînde nici pe sus, nici pe jos, — zăpada se așezase temeinic pe pămînt, acolo, unde avea să și dispară. I se va mai adăuga din cer și alta, desigur, și nu numai o dată sau de două ori, dar asta mai mult ca să nu se retragă fără a se mai grozăvi puțin, căci și cea proaspăt căzută se va lipi la fel de temeinic de stratul mai vechi. Pe coastele buștenilor dezveliți se și prelingeau șuvițe de zăpadă topită.

Pe panta înclinată a versantului păduros, Guskov făcea, urcînd, un marș destul de lung pînă la următoarea curmătură și, de acolo, se prăvălea pe obcină la vale, pînă la Angara. Fluviul o cotea aici, spre dreapta, și malul nisipos, crescut an de an prin aluviuni, se transformase într-o luncă întinsă. Era un mal fertil, cu rod bogat de poame, iarbă și ciuperci. Se spune că, pe vremuri, se afla aici o așezare tătarească, dar încă demult, nu se știe de ce, tătarii, săturîndu-se de locul îndrăgit pe malul fluviului străin, au dat foc caselor și au plecat. Cît de adevărată era povestea asta — nu se știe, dar faptul că în vechime a trudit aici mîna omenească, îl adevăresc tăierile și defrișările de păduri, ogoarele și fînețele rămase. Ajuns pe mal, Guskov pornea mai departe, lunecînd pe zăpada întărită în sus, pe firul Angarei înghețate. Și aici trebuia să fie cu ochii în patru, dar cu mai puțină teamă: erau pămînturile nimănui, teritoriu fără stăpîn. Un raion se termina, altul nu începea. Oamenii din rarele localități, aparținînd unor centre administrative diferite, nu se prea cunoșteau între ei ca vecini. O împușcătură auzită din direcții diferite era pusă pe seama unor localități diferite: cei din Verhovka puteau să creadă că trag cei din Nizovka, iar cei din Nizovka — că trag cei din Verhovka. Așa că, tocmai în aceste locuri hotărîse Guskov să vîneze.

Două zile a stat la pîndă pe mal și de două ori a văzut cum caprele traversau Angara prin ostrovul pietros. A treia oară, trecu pe ostrov și își întocmi un ascunziș, pe promontoriul în pantă lină. Pe-aici se strecurau caprele pe celălalt mal, iar din locul de pîndă putea vedea ambele maluri: cel stîng mai apropiat, cel din dreapta mai depărtat. Loc potrivit pentru observație, dar prea expus

bătăii vîntului care aici se făcea simțit destul de tare. Pentru a nu se afla tot timpul așteptării în bătaia acestui vînt aspru, Guskov hotărî să se retragă în dosul stîncilor îngrămădite în mijlocul insulei, ca o imensă movilă funerară și, deodată, nimeri în prelungirea unui întrînd îngrădit de pietroaie, peste o spintecătură îngustă, care, după ce cotea lateral, răspundea într-o adîncitură mare semănînd cu o peșteră, cu urme de vechi cotlon. Cercetînd mai bine cu privirea acest bîrlog, Guskov dădu din cap surprins și izbucni într-un rîs mulțumit: nici nu visase la un asemenea noroc. Neștiind încă pentru ce și cum îi va folosi neașteptata descoperire, el era încredințat că bîrlogul acesta îi va fi de mare trebuință.

Aprinse un foc ca să se mai încălzească și, după ce se încălzi, hotărî ca, în caz de neizbîndă, să nu se mai întoarcă azi la adăpostul lui, ci să rămînă peste noapte aici. De ce să facă degeaba un drum dus și întors destul de lung! De vreme ce are un loc ferit, bun de refugiu, aici pe insulă, și încă ce loc! Noaptea îi va fi cam frig, e drept, dar cu un foc bine întreținut, nu-i ceva de speriat! Cineva, cine știe cînd, își aflase aici un adăpost, poate din pricina urgiei naturii, poate a oamenilor. Mai de crezut este că se ascundea de oameni: ce nevoie l-ar fi mînat, ce naiba ar fi putut căuta aici? Uite, cîtă cenușă s-a îngrămădit, înnegrită și împietrită — n-a fost un popas de-o noapte sau două. Mult timp a zăbovit aici omul acela. Și demult, tare demult. Pasă-mi-te, mult au ținut pentru el acele vremuri — de restriște, fără îndoială.

Și cum se face că el, Andrei, băstinaș fiind, n-a pus niciodată piciorul pe-acest ostrov? E atît de aproape de satul lui și uite că i-a scăpat. De cîte ori n-a trecut cu barca pe aici, cîscînd ochii la stîncă, dar nu s-a gîndit niciodată să se oprească și să cerceteze mai îndeaproape, ia acolo, o insulă streină, nelmbietoare, cu maluri abrupte, piatră și ceva foioase. Tot așa li se arată și celorlalți, desigur.

Andrei rămase pe acea insuliță peste noapte, încercînd un fel de plăcere răutăcioasă la gîndul că stă culcat în tihnă într-o peșteră ascunsă chiar în adîncul, în inima stîncii, unde nimeni nu poate da de el. A aprins de cu seară niște uscături, și-a încălzit locul de culcuș și a dormit pe cald, în liniște, fără obișnuită fereală, fără acea încordare neconținută, care acum nu-l părăsea nici în somn.

La locul de pîndă se duse dimineața tîrziu; pînă își făcu și bău ceaiul din gamelă, frigîndu-și buzele; pînă se hotărî să se ridice și să iasă la frig... Dimineața era cam mohorîtă, cu vizibilitate redusă, care îndemna la prudență și pe om, și pe sălbăticiuni. Părea îndoielnic ca, pe o astfel de vreme, caprele să pornească la un drum atît de lung cum era trecerea peste fluviu spre terenurile de dincolo, mult depărtate. Ar fi, poate, mai bine s-o ia încetîșor înapoi, de-a lungul lanțului muntos, spre adăpostul lui, și poate că izbutește pe undeva să dea măcar peste vreo veveriță.

Chibzuind astfel, nehotărîndu-se ce să facă, întoarse privirea spre malul stîng, în direcția pe care trebuia s-o ia, cînd zări, deodată, cum de pe ponorul de acolo, îndoiindu-și picioarele dinainte, se rostogolesc spre mal trei capre. Iată-le, iată-le!... Se retrase după tufiș și-și luă de pe umăr pușca. În salturi grele, zmucite, înfundîndu-și picioarele în zăpada întărită, caprele traversau brațul drept spre el. Oare ce le făcea să se îndrepte încoace? Poate dorința de-a se ascunde măcar pentru o clipă, printre copacii de aici, ca să-și astîmpere puțin frica, înainte de-a ieși din nou în spațiul acela primejdios, descoperit din toate părțile.

Se apropiau ținîndu-se una după alta. La urechea lui Guskov începu să ajungă icnetul adînc al răsufării lor, ca atunci cînd ți-e vătămată spîlna. Pînă la promontoriu le rămăseseră cam o sută de metri, nu mai mult, cînd ceva le făcu

să ciulească urechile și cea din față, care tăia urma, o coti brusc spre vale. Andrei trase după ele din ambele țevi și căprița codașă se frinse, într-un salt disperat țișni în aer, dar nu înainte, ci lateral, și se prăbuși.

Guskov se repezi în fuga mare și, cînd ajunse la ea, căprioara încă trăia. Horcînd și zbătîndu-se, trăgea cu picioarele zăpada sub burtă, avea ochii însîngerati, capu-i se sălta și cădea. Guskov nu-i dădu lovitura de grație ca să moară cît mai repede, cum ar fi trebuit, ci rămase pe loc, cu privirea ațintită asupra ei, căutînd să nu-i scape nici o mișcare: cum se chinuie un animal în agonie, cum se sting și iar se întorc convulsiile, ca niște coarde zmucite, cum se zbciumă în zăpadă capul. Iar puțin mai înainte ca ea să-și dea sufletul, Guskov îi ridică capul și privi drept în ochii căprioarei; răspunzîndu-i parcă, aceștia se lărgiră și el văzu, în adîncul plutitor al celor doi ochi dilatați, două mutrișoare drăcești, zbîrlite și sinistre, ce semănau cu el. Așteptă și ultima mișcare, ca să rețină în memorie cum ea se va reflecta în ochi, dar aceasta îi scăpă. I se păru doar, că în acea clipă, privirile căprioarei erau îndreptate spre lăuntru ei...

La o săptămînă după prima căprioară, mai doborî una în același ostrov pietros, o tîrî pe schiuri pînă la adăpostul din vale, o jupui în semiîntunericul nopții și atîrnă carnea în pod, sub acoperiș. Dis-de-dimîneată, dînd să iasă, deschise ușa și înlemni: de lîngă ușă, dintr-un singur salt, sări la o parte un cline mare, cenușiu, care rînjea cu ochii lui de fiară ațintiți în ochii lui. Guskov nu și-a dat seama dintru început că e un lup. Slab, lung, cu blana în smocuri, zbîrlite ca în perioada năpîrlirii, lupul se uită la el cu o ferocitate care îl făcu să pună mîna pe pușcă. Lupul se dovedi a fi bătrîn, cu anumită experiență: sări iarăși la o parte din dreptul țevii și se repezi la deal spre pădure; neauzind însă împușcătura, se opri iar și mirii.

De atunci, fiara începu noapte de noapte să dea tîrcoale adăpostului. Și îl învăță pe Guskov să urle ca lupii.

Se oprea la oarecare distanță în spatele adăpostului și pornea să-și reverse urletul ascuțit, prelung și înfiorător, dintr-o singură răsufflare. Totul pe lume pălea în fața lui, într-atît de sfîșietor și tăios, cu sclipiri de lamă, în întuneric, irumpea acest glas din gîtlejul său. Furios că nu poate speria lupul în nici un chip, Guskov întredeschise ușa într-o noapte și, imitîndu-l, îi răspunse tot printr-un urlet. Răspunse și rămase uluit: într-atît semăna glasul lui cu urletul fiarei. Iată, așadar, că avea confirmarea concretă și a unei alte înțelepciuni ce-și adevărea direct tîlcul prin vechea zicală că: între lupi să urli ca lupii. «Îmi va folosi, poate, să bag în sperietii pe oamenii de bine», se gîndi el mulțumit, cu o răutate răzbunătoare.

Ciulea urechea atent la lup și, cu un fel de bucurie frenetică, nerăbdătoare, provoca fiara. După care lupul îl corecta unde trebuia. Treptat, noapte de noapte, Guskov, deprinzîndu-se să-și apese gîtlejul într-un anumit fel și să-și dea capul cît mai pe ceafă, elimină din glasul său șuietul de prisos și învăță să-l mențină pe ton înalt și curat, înălțîndu-l spre cer, în spirală înșurubată.

În cele din urmă, lupul n-a mai putut să reziste și s-a retras, dispărînd din preajma adăpostului. Dar acum, Andrei nu mai avea nevoie de el: se descurca și singur. Cînd i se ura de tot, deschidea ușa și, parcă în glumă, se distra slobozînd peste taiga un urlet de fiară, prelung și poruncitor. Apoi, asculta cum totul în jurul său amuțește și îngheață pînă hăt departe...

... Din fragedă tinerețe, Nastiona, ca orice ființă omenească, visase la propria ei fericire, pe care, cu scurgerea anilor și-o înveșmînta în închipuire potrivit

virstei schimbătoare. În timpul fecioriei, și fericirea ei se plimba sprintenă și neîngrădită; în orice clipă, ea ar fi putut da buzna de pretutindeni, căci toate cele patru zări erau larg deschise fericirii ei. Cam așa i se arăta și în visuri: Nastiona, dreaptă, voioasă, într-o așteptare tulburătoare, sta la mijloc, iar fericirea jucăușă îi da tîrcoale ba din stînga, ba din dreapta, o zădărea, o gîdila cu atingeri mîngioase, fugare, o îmbia să vină după ea, pentru ca, pînă la urmă, lăsîndu-i doar o fîgăduință, să se depărteze. Era atît de bogată, lăsa să se întrevadă atîta frumusețe, atîtea bucurii neîncercate, atîta dragoste și plăcere, încît îi stîrnea o dorință nestăpînită de-a se afunda în ea și de-a se scîldea, de-a se scîldea, cheltuind din ea fără măsură, fără socoteală în fiecare zi și în fiecare ceas, ca să n-o lase în cele din urmă orfană. În același timp, într-o așteptare plăcută, dulce, ar fi vrut să amîne mereu clipa întîlnirii depline, atotcuprinzătoare cu ea, întrucît întîlnirea aceasta oricum părea în pragul împlinirii. Nici în momentul mărițișului, Nastiona n-a încercat cîtuși de puțin teama că, de aici încolo, dintre toate drumurile deschise, îi lasă fericirii numai unul singur — pe care i-l aleseese chiar ea, drum care era deocamdată larg și încăpător, pe care aveau loc destul ca să treacă fără a se ciocni, venind față-n față, din direcții opuse, binele și răul. Viața de căsătorită i se arăta spornică gospodărește, deși trudnică, iar în relațiile cu bărbatul ei — veselă și ușoară, ceea ce făcea ca și zilele de lucru să pară mai scurte, și cele de sărbătoare, mai frumoase. De bună seamă, se pot ivi uneori, ici-colo, poticneli sau neînțelegeri, nu-i cu puțință chiar totul să meargă ca pe apă; dar și acestea, negreșit și foarte repede, treceau fără urmă, relațiile lor reintrînd apoi pe făgașul dragostei și al înțelegerii; de altfel, Nastiona chiar de la început visa, în privința dragostei și a înțelegerii, să dea mai mult decît să primească; căci și în aceasta stă unul din rosturile femeii — să înmoaie și să netezească momentele de asprime din mărițiș; de aceea, i-a și fost hărăzită această minunată putere, care se dovedește cu atît mai uimitoare, mai gingașe și mai rodnică, cu cît este mai des folosită. Nastiona era ferm convinsă că, și în căsnicia ei, se va bucura de binefăcerile acestui har și se pare că numai în această privință n-a greșit de loc. Cît privește fericirea... fericirea, care i-a suris la început încărcîndu-i sufletul de speranțe, în lipsa de copii, se depărtase pe drumul unui viitor nedeslușit, unde urma să o reîntîlnească; dar acum, cărarea pe care ar fi putut să se regăsească devenise îndoit mai îngustă, semănînd mai curînd a cărăruie, dar lăsînd, totuși, o deschizătură luminoasă pentru o privire plină de speranță în viitor.

Nastiona n-a simțit niciodată nevoia de-a se uita, din cînd în cînd; înapoi; nu regreta cele făcute, nu se pomenea tresărind la gîndul că, undeva, la un moment dat, ar fi trebuit s-o cotească în cu totul altă direcție decît aceea pe care mersese. Viața nu-i ca o haină, pe care poți s-o încerci și de zece ori. Ceea ce ai — îți aparține întru totul, și nu se cade să te lezezi de nimic, fie chiar și de ceva rău de tot. I se întîmpla Nastionei, uneori, să aibă și zile grele cu Andrei, dar nici prin gînd nu-i trecea să-și forțeze soarta; acolo unde se putea, cătuși să mai îndrepte lucrurile, dar lucrul gata făcut nu încerca să-l refacă, și un alt bărbat alături de ea nu-și închipuia. Ar fi urmat atunci ca și ea, Nastiona, să se schimbe, să devină alt om — cum așa? S-o facă alții, dacă vor. Ea își va trăi viața pe care a început-o și n-are de gînd să se zbată aruncîndu-se în toate părțile pentru a-și afla altă soartă. Nu. Va aștepta cu încredere pînă cînd va veni și rîndul ei la adevărata fericire.

Se zice că nu există chiar atîta fericire pe pămînt, încît să ajungă pentru toți: unii au parte de ea, alții n-au acest noroc. Dar ea, Nastiona, e doar singură pe lume, cu nimic altceva nu poate fi înlocuită partea ei de fericire; de ce tocmai ea să fie desmoștenită astfel? Cine a putut să facă o asemenea împărțeală? De

ce, atunci, i-a fost dat să existe, dacă rostul însuși al venirii ei pe lume, lucrul pentru care s-a născut, s-ar putea întâmpla să se termine tocmai la ea? Toată viața i se cuprinde numai în ființa ei: în inima, în sufletul, în trupul ei, al Nastionei; toate celelalte lucruri, fie și cele mai apropiate de ea, nu sînt decît alăturate făpturii sale; însăși existența lor ca atare se datorește ei; atunci, de ce un lucru destinat ei, Nastionei, ca un făcut trebuie să treacă pe lângă ea și să ajungă la altcineva? Hai, să zicem, dacă ar mai avea de trăit mai tîrziu o a doua viață, și pe a treia, ca să recapete ce-a pierdut, — dar așa ceva 'nu-i cu putință; nu va mai trăi o altă viață și nu va recăpăta, firește, ce a fost pierdut o dată.

Războiul a întîrziat multă vreme fericirea Nastionei. Dar ea, și în cursul războiului, nu încetase să creadă că, odată și odată, aceasta va veni oricum: se va încheia pacea, Andrei se va întoarce acasă și tot ce se oprișe și stătuse pe loc în acești ani își va relua mersul firesc. Dar Andrei s-a întors prea devreme, înainte de victorie, încurcînd, zăpăcînd și răsturnînd stările așa cum se orînduiseră ele de la sine, — lucru pe care Nastiona n-avea cum să-l prevadă în așteptările și socotelile ei cu privire la viitor.

Acum, trebuia să se gîndească la cu totul altceva decît la fericire, care, speriată, se retrăsese, rămînînd undeva departe, umbrită, nevăzută, de unde se părea că n-are nici cale, nici speranță să reapară. Și, pe zi ce trecea, părea tot mai departe și tot mai nedeslușită. Cu cît mai departe, cu atît mai puțin deslușită.

E cu putință, oare, să rămînă așa pînă la capăt, fără noroc? Niciodată, pînă acum, Nastiona nu se aflase într-o situație așa de înfricoșătoare. Și nici o rază de lumină de nicăieri, peste tot — întuneric beznă. Într-adevăr, pe măsură ce viața mergea înainte, ea, Nastiona, se alegea cu din ce în ce mai puțin: astăzi e rău, mâine nu va fi mai bine. Dar cum vine asta? Acest « mai puțin » — adică la ce s-a oprit fericirea ei acum — este doar copilul pe care și-l dorește atîta timp cu nestînsă ardoare, cu toate fibrele ființei sale. Tocmai el, acest copil, întruchipase pentru ea mult așteptata fericire. Nu cumva ea, Nastiona, se află chiar alături de fericirea visată, dar de cealaltă parte, opusă; ca și cum s-ar fi apropiat de ea din urmă? Sau, poate, fericirea a venit la ea din urmă? Ce însemnătate are? Principalul e să se întîlnească, să se regăsească; nu să treacă, una pe lângă cealaltă, fără să se vadă!

Dar ce-i pasă, ce-i pasă ei acum de această fericire?

Ei bine, nu, nu-i chiar așa. Trebuie să se întîmple ceva, care să-i îndrepte viața; altminteri, o apucă nebunia. Un semn s-a și arătat: s-a pornit copilul. Dacă vine copilul, ce altceva îi mai trebuie! Iar el e pe drum, se mișcă, vine.

Acum, știe ce are de făcut. Nu va face nimic. Las' — să meargă totul așa cum i-a fost dat. Pe undeva acolo, mai aproape sau mai departe, trebuie c-o așteaptă propria ei legiuina ei fericire, la fel de chinuită, poate, din cauză că nu sînt împreună.

Uite, și acum: ea stă culcată, iar ghemul, în timpul ăsta, se rostogolește mai departe, tot mai departe...

... Coborînd pe panta dealului, Guskov dădu peste îngrăditura unui țarc cuprinzător, a cărui latură de sus șerpuia la întîmplare prin mestecăniș. Fusese lucrat de mîini de femeie și în timp de război, se vede treaba, căci prăjinile erau întinse la nimereală; ici-colo, prinse de pari, în rest, fie bătute în cuie, fie legate de copaci; pe alocuri, unele se desprinseseră la cîte un capăt ori și căzuseră de tot — n-avea cine să le fixeze la loc. După semănat, va trebui cineva să dreagă țarcul. Cu gîtul întins, Guskov se uită spre stînga, unde zărise, cam la un kilometru distanță sau chiar ceva mai mult, o casă singuratică, aflată la marginea

cea mai depărtată a satului; chibzui cum să se strecoare mai aproape de sat ca să vadă ce se petrece acolo. Se temea, dar, în același timp, ardea de nerăbdare să încerce să se expună unei primejdii; ar fi vrut să săvârșească o trăznaie de speriat și pentru el, și pentru alții; începură să clocotească în el singele rău ce s-a adunat și dorințe confuze neîmplinite. Nu înțelegea pentru ce anume a venit aici, bătînd un drum anevoios de peste treizeci de kilometri — doar nu pentru a sta buimac, cum sta acum, în fața țarcului, și a face apoi cale întoarsă. Firește că nu. Așadar, trebuie să afle negreșit ce l-a îndemnat să pornească la acest drum.

Undeva, pe aproape, se frînse o crenguță și Guskov tresări. Abia acum văzu el, în dosul unei tufe, o vacă arătoasă, bălțată, cu pete mari, negre pe alb sau, dimpotrivă, cu pete albe pe negru; tocmai de aceea, n-o băgase în seamă pînă atunci, petele astea făcînd-o una cu pestrițul mestecăniș, în spatele căruia stătea el. Alături de vacă păștea vițelul — cam de vreo trei-patru luni, — mic, la fel de bălțat ca maică-sa. Bucuroși că și-a găsit ocupație, Guskov își concentrează privirea asupra lor. Cu botul întins deasupra țarinei, vaca încerca să smulgă niscai verdeață, deși firele de iarbă nici nu răzbiseră încă la suprafață cum trebuie, ca să le poată apuca. Vițelul părea să fi înțeles acest lucru mai bine decît maică-sa, deoarece își tot vîra botul în ugerul ei; vaca, însă, nu-l lăsa să sugă, se muta din loc și-l împiedica. El își vîra din nou botul sub ea, și atunci vaca întorcea capul și-l alunga, împingîndu-l cu fruntea ei lată.

Guskov le urmărea mișcările cu aceeași atenție concentrată cu care privise, cu o lună în urmă, zbenguiala mînzului din curtea grajdurilor, cînd pîndise apariția lui taică-su. Acum, însă, interesul lui părea să fi căpătat o intensitate de acută frămîntare: încerca simțămîntul că, de aci încolo, nu va mai avea niciodată prilejul să aibă de-a face cu animalele domestice folositoare omului. Despărțit de ele, simțea nevoia să se afle în apropierea lor, cu atît mai mult cu cît era silit să se țină mai departe. În comparație cu multe alte pierderi, aceasta nu era, desigur, cea mai importantă, dar nu mai puțin dureroasă și cu totul de neînțeles, astfel că pe undeva, în străfundurile ființei sale, simțea o împotrivire; o pîrticică ascunsă din el, trează mereu, refuza să se împace cu această pierdere.

Cu totul întîmplător, desigur, izbutise vaca să plece din curte cu vițelul după ea, căci nici o gospodină n-ar lăsa să umble slobod un vițel abia întărcat. Oricît l-ar respinge vaca, nelăsîndu-l să sugă, acasă se va întoarce astăzi fără japte în uger. Guskov surîse mulțumit, ca și cum numai datorită lui se petrecuse această evadare. Se prea poate ca, dacă nu venea el aici, vițelul să fi rămas așa. Dar acum, de vreme ce ai scăpat, nu te lăsa, dă-i cu botul, dă-i, sugă totuls pînă la ultima picătură — să aibă stăpîna ta pentru ce să te boscorodească diseară ! . . .

Porni încetișor de-a lungul îngrăditurii, oprindu-se mereu și scormonind cu privirea locurile pe unde înainta. Curînd, zări marginea satului și, în aceeași clipă, îi ajunseră la urechi sunete de armonică. Își aduse aminte pe loc că era o zi de mare sărbătoare — 1 Mai. Ca să vezi: sărbătoresc vrasăzică ! Războiul e în toi, iar dîșii petrec; au ridicat, uite, steagul roșu, au scos la iveală acordeonul ascuns; către seară, vor porni grupuri-grupuri pe la case, vor cînta, vor dansa, își vor face de cap în voie. Întîmplă-se orice, poporul nu se lasă scos din fîgașul lui. Și la Atamanovka oamenii petrec acum. Guskov se simți cuprins nu de disperare și nici măcar de jîgnire — mai e loc acum pentru jîgniri ! — ci mai curînd de-un fel de uimire: că, adică, ei se veselesc totuși. Ca înainte de război ! Ca și cum nici n-ar fi război ! Și că nici nu le pasă de el, care rătăcește pe aproape, căci pentru ei — nici nu există.

Acum, e lesne de înțeles cum de-a putut vițelul să scape și să iasă din curte. Satul e în sărbătoare. Toate grijiile mărunte au fost lăsate la o parte; oamenii

petrec. Guskov își întoarse privirea înapoi: vaca înaintase pas cu pas spre mestececi și ajunsese aproape de locul unde, cu puțin mai înainte, stătuse el. Porni mai departe și iar se uită în urmă, ațintindu-și privirea asupra vițelului: un gînd înrîncenat i se înfipse brusc în creier. Ca și cum l-ar fi înțepat sau împuns cineva, vițelul, zvcînd din picioarele dinapoi, făcu un salt în lături și se liniști iar, dînd alene din coadă. Guskov se uită acum înapoi spre sat — drumul spre tăpșanul împrejmuit era pustiu — și cu pași hotărîți făcu cale întoarsă.

Soarele înălțat începea să dogoare; aerul curat, străveziu, se încălzea de zvonuri ușoare, festive, ce se iscau din soare și veneau să umple liniștea. Cînd nu se mai văzu satul, dispărînd după tîmpla dealului, se stinse și cîntul armonice; toate sunetele și glasurile se contopiră într-o singură, vastă și nesfîrșită polifonie. Încercînd să-și stăpînească pornirea, Guskov se opri un timp în fața ocolului, în locul pe care-l ochise ca să sară peste îngrăditură; ascultă, se uită iscoditor încă odată împrejur și, de teamă să nu se răzgîndească, sări repede peste gardul nu prea înalt. Culegînd de pe jos o nuielușă, se apropie de vacă din spate; simțindu-l, vaca întoarse capul și-și aținti asupra-i ochii mari, apoși, atît de apoși și de nevinovați, că pe Guskov aproape îl podidiră lacrimile. O mină cu nuiaua în sus, spre o gaură din gard, în partea dinspre munte; vaca porni ascultătoare. Vițelul — un tăuraș cu cornițele abia mijind — se ținea lipit de maică-sa. Leșind însă din ocol, vaca se răsuci și o luă la stînga spre sat; dar printre mesteceni nu putea să fugă și Guskov izbuti s-o întoarcă iar. Vaca se opri și mugii tare, furioasă, vițelul zbieră și el; Guskov intră în panică.

Voia s-o mîne spre pîrîul de-a lungul căruia coborîse la vale dimineață, știind că, prin locurile acelea, nu va apărea astăzi nimeni. Dar tocmai într-acolo nu voia să meargă vaca, zmcîndu-se mereu ba la dreapta, ba la stînga, numai să scape de om și să se întoarcă în sat; vițelul, simțind parcă primejdia, nu se deslîpea de ea; vaca răsufila din greu, coastele i se înfoiau, de pe buze i se prelingeau bale. Obosise și Guskov; pușca atîrnată la spate, în bandulieră, îl încurcă; o luă în mînă. Se învîrtiră astfel prin pădure vreo jumătate de oră, și pînă la pîrîu mai era mult. Oprindu-se după fiecare încercare de-a se păcăli reciproc, omul și vita se uitau cu ură unul la celălalt; vaca mugea încolțită, și prin petele ei albe țîșnea sudoarea. După mai multe încercări zadarnice de-a o mîna astfel spre pîrîu, Guskov se dumiri că trebuie să procedeze altfel. Își scoase cureaua și, lăsînd vaca în pace, căută să abată numai vițelul. Mult mai bine era dacă ar fi făcut-o ceva mai departe de sat, dar n-avea încotro. Nici vițelul nu se lăsa ușor prins; în ultima clipă, se zmucea și sărea în lături: sforțările lui Guskov de a-i trece cureaua peste gît dădeau într-una greș. Minia omului se transformă în furie; era gata să tragă cocoșul, ca printr-o împuscătură, să termine cu vinătoreasa asta stupidă, și numai teama de-a nu se trăda îi opri mîna.

Dar îl ajută și norocul: în cele din urmă, izbuti să împingă vițelul într-un desiș și, în timp ce acesta își tot căuta loc să răzbată printre tufe, Guskov îi trecu după gît ștreangul curelei. Vițelul se prăbuși în genunchi, sări iar în sus, se zbătu căutînd să scape, dar omul știa cum să supună vita în asemenea situații: cu cea laltă mînă îl apucă de coadă și, răsucind-o, îl trase afară din tufișuri. Zăpăcit și înghesuit, vițelul scoase un muget de spaimă. Nelăsîndu-i timp să-și revină, Guskov îl tîrî în fugă spre locul la care voia să ajungă — la pîrîu. Mugind, vaca se luă după ei. Acum, vițelul nu mai zbiera, ci scotea doar niște gemete jalnice: din gîtleju-i strîns de curea ieșeau niște sunete hîrîite, sugrumate, ce aduceau a mieunat.

Înainte de-a ajunge la pîrîu, Guskov se opri să se odihnească, — i se tăia se răsufilarea. Legă vițelul de un plop tînăr și încercă să alunge vaca, dar ea nu

se lăsă: se depărta puțin și se oprea, iar când Guskov, la rîndu-i, se depărta, ea se apropia de vițel, îl mirosea, îl lingea, îl împungea cu capul, îndemnîndu-l parcă să se smulgă și să fugă cît mai e timp. Vițelul, la îndemnul stăruitor și înspăimîntat al mamei, scotea gemete jalnice, abia ținîndu-se pe picioare; era sleit de puteri și surpat în tot ce existase în el ca memorie, înțelegere, instinct.

Revenindu-și din oboseală, Guskov îl apucă iar și îl tîrî pînă la pîrîu. Hotărîse să treacă pe malul celălalt, sperînd că gheața va sili vaca să rămînă dincoace. Socoteala lui se dovedî, însă, greșită. Fără a șovăi măcar o clipă, ea se repezi după ei pe gheață; picioarele din față îi alunecară în lături și se prăbuși; mult timp se zbătu să se ridice dar, neizbutind, se tîrî în genunchi, lunecînd pînă la celălalt mal. Ca să n-o lase să se cațere, Guskov dădu s-o lovească cu patul puștii, dar vaca, printr-o săritură disperată, își repezi trupul înainte și se urcă pe mal.

Se aflau acum la cel puțin trei verste depărtare de sat. Ca să fie mai sigur că nu va fi văzut de nimeni, Guskov se depărta de pîrîu, urcînd pe coasta muntelui și înfundîndu-se în pădure; alese un loc mai zvîntat și mai ascuns, și legă iarăși vițelul de un copac. Vaca, oprită la oarecare depărtare, urmărea mișcările omului. Apucat brusc de o furie teribilă, Guskov zmulse de sub centură securea și se repezi amenințător spre vacă. Ea o luă la fugă, frîngînd ramuri cu picioarele ei rășchirate, dar cînd se opri el, se opri îndată și ea. Nu era chip să scape de vacă. Cînd se întoarse, Guskov văzu că vițelul zace la pămînt: sleit de puteri, picioarele nu-l mai țineau de loc. Întoarse speriat capul spre omul care se apropia: printr-o mișcare fulgerătoare și precisă, muchia securei se abătă năprasnică pe fruntea lată și capul vițelului se prăvăli rămînînd atîrnat de cureaua legată de copac. În aceeași clipă, din spate îl ajunse un muget teribil. Înfurat la culme, Guskov porni împotriva-i, gata să răpună și vaca; văzînd, însă, că ea nu dă nici un pas înapoi, se opri brusc; îi ajunge pentru astăzi un omor — s-ar putea să i se oprească în gît!

În timp ce juquia vițelul, vaca rămase nemișcată în același loc, cu privirea ațintită asupra omului, scoțînd din cînd în cînd cite un muget gemut, silindu-l și pe el să-i urmărească mișcările cu teamă. Mirosul de carne fragedă, încă vie, îi stîrni greață. Tăie din vițelul ucis două hălci, la care mai adăogă o bucată, și le înghesui în sac; restul de carne îl ascunse, după obiceiul urșilor, sub un morman de frunze uscate, pe care îl acoperi apoi cu dărîmătură de copaci. Înainte de-a pleca, Guskov privi pentru ultima oară la vacă. Cu capul aplecat, se uita la el cu aceeași privire grea, încrămenită, care părea că poartă o cumplită amenințare, dar nu din partea ei... Era o amenințare venită din afara trăirii lor din acea zi, și care urma să se împlinească de aici încolo... Guskov se grăbi s-o ia din loc.

...Cam la o săptămînă după aceea, auzi, din adăpostul său de sus, unde se mutase între timp, venind dinspre Atamanovka, numeroase împușcături, trase aiurea, ca într-o noapte de anul nou. Nu-i fu greu să le înțeleagă tîlcul: se terminase războiul. [...]

...A doua zi, Nastiona nu s-a mai dus la lucru. Rămase acasă și Nadka. Nimic rău nu era într-asta; de vreme ce, chiar în dimineața următoare, lumea toată pleca la cositul fînului, părea firesc ca unii să fie nevoiți să-și vadă de cele gospodărești, să-și facă pregătirile trebuitoare pentru o lipsă mai îndelungată. În sfîrșit, venise pentru Nastiona această vreme a cositului, în care, fără să-și dea seama, își pusese nădejdea unor gînduri mîntuitoare, atît de așteptate, deși din sinea ei nu întrezărea prea limpede cum și cu ce anume ar putea aceste zile

să-i fie de ajutor. Oricum, era cositul finului... când ea, de obicei, își simțea întreaga făptură cuprinsă de un sentiment senin, de sărbătoare, căci îi era nespus de drag să cosească. Îi plăcea să iasă la câmp dis-de-dimineață, pășind pe iarba înrourată; să se oprească la marginea parcelei, proptindu-și coasa în capătul brazdei; să-și plimbe un timp ochii asupra priveliștei din jur; apoi, dintr-o primă încercare de a potrivi mișcarea coasei la iarbă, să rețeze scurt o pală subțire de fin, ca după aceea să tragă în plin, culcînd la pămînt pală după pală, simțind cu toate fibrele trupului freamătul suculent al ierbii tăiate... Îi plăcea hîrșitul sec și icnit al coasei după amiaza, cînd dogoarea e încă în toi și brațele abia ieșite din odihnă se pornesc cam alene, dar odată puse în mișcare, scapă repede de moleșală, își recapătă vigoarea și se lasă, supuse, în voia supleței mușchilor, uitînd că, de fapt, săvîrșesc o muncă trudnică și nu se află prinse doar într-o hartă șăgalnică. Înăripat, plin de neastîmpăr, pătimaș, sufletul se înflăcărează, îmbie, îndeamnă voia, pe negîndite, te pomenești înaintînd voios, doborînd aprig iarba cea deasă cu un zel avîntat, și-ți vine atunci să-ți închipui că, odată cu fiecare răsucire de mijloc, te înfigi, te înșurubezi într-o trăire de demult, scumpă, adînc intimă, acoperită de negura uitării. Îi plăcea pînă și greblatul în zăpușeala de moarte a arșiței toropitoare, cînd finul adunat se rostogolește cu foșnet sec, crătănit, răspîndind deasupra fîneței mireasma ascuțit înecăcioasă a felurilor ierburi și flori. Îi plăcea căpițarea grăbită a finului încă fraged, cînd ți-e teamă să nu dea vreo ploaie ori să nu te apuce înserarea cu palele încă în brazdă. Îi plăcea forfoteala voioasă în jurul stogurilor sau al șirei — îi plăcea totul, de la început pînă la sfîrșit, din prima zi pînă la cea din urmă. Aștepta cositul finului cu o speranță înfrigurată, de neînțeles, și cu o credință oarbă că de asta depinde toată viața ei. I se părea că în aceste zile se va hotărî definitiv totul. O îmbăta dorința să iasă în zori ca altădată, singură-singurică, în capul hatului, cu iarba pînă la briu, să intre în ea cu coasa și să tragă pală după pală, fără să contenească, pînă ce nu va fi ajuns cu brazda culcată hăt, tocmai în celălalt capăt al fîneței. Și abia de-acolo să-și întoarcă privirea peste cărarea deschisă și să răsufle ușurată. Nu degeaba se spune că munca îl bagă pe om în mormînt, dar tot munca îl și hrănește pînă la mormînt, și îl ocrotește. Principalul e că-l ocrotește.

Dar și asta a fost ieri; după noaptea de zbucium, se simțea cu totul descumpănită; oboseala se preschimbase în disperare, acceptată acum ca un semn al răzbunării. Nu mai dorea nimic, nu mai spera nimic, iar în sufletul ei secătuit se furisase o cumplită sfîrșeală. Ceea ce încă ieri i se părea posibil, luminos, astăzi dispăruse după un zid întunecat. Noaptea, nici n-a închis ochii; capul îi vijîia de durere, și nici măcar de durere, ci de o sleire chinuitoare; o nespusă apăsare părea că se așează pe locul unde se afla fătul și ea n-avea cum să știe dacă așa se întîmplă de regulă sau e un semn că îi pricinuisse o vătămare copilului. « Ai cam luat-o razna, surioară! se dojeni înciudată Nastiona, pierzîndu-și și șirul gîndurilor. — Așa-ți trebuie! ».

Nu făcea nimic, nu se apuca de nimic, se învîrtea fără nici un rost prin casă, cu mîinile atîrnînd fără vlagă; ieșea pe uliță și iar intra în casă, măsurînd odaia cu pași șovăielnici, de parcă aștepta ceva, căutînd parcă ceva ce nu găsea, și nu mai avea răbdare să aștepte. O prindea și o lua în brațe pe micuța Lidka, o strîngea la piept, o mîngîia și o giugiulea, și cu atîta stăruință încît biata fetiță începu să se ferească și să fugă de ea...

... Către prînz, strecurîndu-se pe cărări dosnice, apăru iarăși Miheici și o chemă pe Nastiona afară în curte. Era grăbit și-i trînti de-a dreptul tot ce avea de spus, fără pic de milă sau de căldură, cu vorba răstită și cu privirea ațintită în ochii ei:

— Ascultă, fato! Dacă el e aici, spune-i să plece cât mai de grabă, sau să facă ce-o ști cită vreme mai e liber. Ne acoperă de rușine pe noi toți... tot neamul nostru. Oamenii par să pună ceva la cale. Nestor a plecat azi la Karda. Asta mă face să intru la bănuiele.

Nastiona nu scoase o vorbă. Dînd să plece, Miheici întoarse capul și adăugă cu aceeași voce seacă, aspră:

— Ar trebui să te afurisc, fato, pentru faptul că m-ai împiedicat să-l văd și să stau de vorbă cu el, dar pe capul tău s-a abătut destulă rușine. Păcatul pe care l-ai săvîrșit te va apăsa greu și n-ai cum să scapi de el... Și aci, Miheici lăsă să-i scape fără să vrea, apriga amărăciune care-i otrăvea sufletul: — Să ajungă să-i fie rușine să se înfățișeze lui taică-său... și, dînd din mină cu nesfîrșită jale, bătrînul sări peste gardul de nuiete, săltîndu-și caraghios piciorul vătămat.

Nastiona, cu răsufierea tăiată, rămase încă mult timp ca o stană de piatră în mijlocul ogrăzii, încercînd să desprindă din noianul gîndurilor care-o năpădiseră ce anume hotărîre importantă și neîntîrziată trebuie să ia; neizbutind s-o dibuie, își cerceta mintea în zadar, lipsindu-i firul călăuzitor. Gata, s-a mistuit în foc totul, iar scrumul nu rodește; ce s-ar mai putea născoci oare? E prea tîrziu.

În capul ei răsări, te miri de unde, o melodie neplăcută, stăruitoare: «Cam de vreme ți-ai pornit cîntarea pasăre-pasărea...» Se iscă, se încuibă și, lăfăindu-se în fel și chip, n-o slăbea de loc, punîndu-i răbdarea la încercare. În cele din urmă, își pierdu din vigoare și se topi. Cînd Nastiona încercă, de ciudă, să și-o readucă în minte, repetînd întruna cuvintele, melodia nu se mai întoarse. Fără ea, se simți și mai pustie.

Începu să se îndoiască de toate: și de faptul că trecuse pe la ea Miheici, și că, în timpul nopții, cineva o urmărise pe Angara. Acum, i se părea că, singură născocise toate astea în capul ei bolnav și că uitase de propria ei năzăreală. Înainte vreme, îi plăcea să-și închipuie că i se întîmplă tot felul de încercături hazlii și, uneori, se lăsa într-atît în voia acestui joc, că îi venea apoi greu să deosebească adevărul de neadevăr. Tot așa s-o fi întîmplat și acum. Îi vijlia capul și părea că e gata să-i plensească. Căută să scape de orice gînd și, ca să-și recapete liniștea, încercă să stea nemișcată — nu mai avea la ce să se gîndească și nici pentru ce să se miște. Era de-ajuns!

Către seară, Nadka veni cu o știre nouă: sosise în sat milițianul Burdak. Nastiona primi vestea în tăcere, dar și cu oarecare îndoială: să fi sosit? S-ar putea și să nu fi sosit. Nimeni nu poate ști care-i adevărul. Și chiar dacă a sosit — ce-i cu asta? Cîte treburi nu-l pot aduce la Atamanovka. E doar sectorul lui și e liber să apară în flecare zi. A sosit—treaba lui, ce-mi pasă mie!

Se culcă devreme și adormi îndată, cuprinsă de un somn dulce, ușor învăluit în tristețe. Exact în clipa pe care și-o pusese în gînd înainte de-a se culca, ca și cum ar fi înghiontit-o cineva, se trezi. Se simțea odihnită și cu puterile refăcute; avea capul limpede, lipsit de orice durere sau turbureală. Nu știa cît timp dormise și cît trecuse din noapte. Ornicul din perete se oprise, tăcea, dar Nastiona era încredințată că nu întîrziase și că ceilalți nu i-o luaseră înainte. Se îmbracă fără nicio o fereală și tot așa, fără fereală, ieși din casă, trăgînd ușa după ea. Cînd nu te ascunzi, cînd nu te ferești de nimic, îți merge din plin, or, de data asta, izbînda era necesară cu orice preț...

Abia acum observă Nastiona că, spre sfîrșitul zilei, se înseninase probabil, căci pe bolta cerului se zăreau sclipind stelele. Noaptea era calmă, întunecată, dar cu toată lumina ei sărăcăcioasă și egală, ochii izbuteau destul de bine să străbată prin beznă. Mai cu seamă aici, pe Angara... Nastiona lăsă luntrea de pe mal în apă, o desprinsă de uscat și puse mîna pe lopoți. Trebuia să se gră-

bească și să ajungă în larg înainte de-a se lua cineva după ea. Trebuia să se depărteze înainte ca s-o simtă vreun suflet de om; să-i înșele pe toți și să rămână singură, cu totul singură, fiindcă acum nu mai are nevoie de nimeni.

Ce rușine... De unde toată rușinea asta de neîndurat, pe care o simte și față de oameni, și față de ea însăși? Cum se poate să se fi strâns într-însa atita vinovăție în cît să-i fie așa de rușine? Ce să facă acum cu ea?

Cît de ușor și de plăcut e să trăiești pe lume în zile fericite, și cît de amară și de chinuitoare este viața în zilele de nenoroc și de năpastă! De ce nu i-a fost dat omului să-și adune din timp din cele bune, ca să-și ușureze cu ele povara celorlalte? — De ce între ele se cascadează totdeauna o prăpastie adîncă? Unde erai tu, omule, cu ce jucărele te desfătaai, cînd ți se hărăzea soarta? Cum de te-ai învoit la așa ceva? De ce ți-ai retezat aripile fără chibzuială tocmai atunci cînd aveai cel mai mult nevoie de ele, ca să fugi, să scapi de nenoroc, nu pe brînci, ci în zbor neîntîrziat?

Nastiona vîslea și, cu un sentiment de resemnare supusă, se învoia la tot ce i se întîmpla; așa se cuvine, desigur, a meritat-o pe semne... Încredințează-i omului netrebnic, după ce-a trăit o viață, o a doua viață, și tot nu va învăța cum să trăiască. Ce lin e cerul, netulburat, doar stelele sclipitoare țiie abia auzit. Noaptea trecută, însă, a fost cutremurătoare. E cîmplit cînd ochii nu deslușesc nimic în întuneric: ți se pare că, din clipă în clipă, trebuie să se-ntîmple ceva. E adevărat, oare, ce se spune, că stelele, de la înălțimea lor, văd dinainte ce se va întîmpla sub ele. Cu mult înainte? Unde, în ce loc or fi văzut-o pe ea, pe Nastiona din noaptea aceasta, și cu ce soartă? Cam slab licăresc azi stelele — cum să zărească ele ceva cu mult înainte?

Nastiona vîslea și, copleșită de gîndurile ce-i depășeau puterile — neobișnuite și deșarte pentru ea —, se mira că mintea i se mai străduie să le găsească un răspuns. Simțea în suflet un fel de încîntare sărbătorească, dar și o nespusă, tînguioasă tristețe, ca la auzul unui cîntec vechi, duios, cînd nu mai știi ale cui sînt glasurile; ale celor în viață acum, ori ale celor care au trăit cu o sută sau două sute de ani în urmă. Amuțește un cor, intră al doilea, iar de departe se aude intonînd și un al treilea.

Orice s-ar spune, dulce și minunat e să trăiești; e înfricoșător să trăiești; e rușinos să trăiești.

Dar deodată, fu smulsă din aceste gînduri de alte voci, de loc cîntătoare. Întoarse capul mirată și zări pe mal cîțiva oameni.

— Uite-o acolo! striga Nestor. Pe apă se putea auzi bine ce se spune și cine vorbește.

— Coborîți și cealaltă barcă, răsună acum glasul lui Innokenti Ivanovici. — Mai repede, mai repede, ce vă moșmondiți atîta?

Speriată, Nastiona dădu să vîslească din răsputeri, dar, după două trei bătaii puternice, renunță și lăsă. lopoțile din mină. Încotro s-o apuce? Și ce rost ar mai avea? Și așa se depărtase destul de mult, nu mai avea pentru ce să se mai zbată.

O copleși oboseala. De-ar ști cineva ce obosită e și cît ar vrea să se odihnească! Să răsufle în voie, într-o liniște senină. Să nu-i fie teamă, să nu-i fie rușine, să nu aștepte cu frica-n sîn ziua următoare, să se simtă liberă de tot, să nu mai știe nici de ea însăși, nici de alții, să nu mai țină minte nimic din tot ce i-a fost dat să îndure. Iat-o, în sfîrșit, fericirea cea mult dorită, aflată după atîta chin. De ce nu crezuse, oare, mai înainte, că această fericire trebuie să existe? Ce mai căutase, pentru ce se zbuciumase? Zadarnic, totul a fost zadarnic.

Rușinea... Oare, înțeleg ceilalți ce rușinos e să trăiești, cînd un altul în locul tău ar fi știut să-și croiască o viață mai bună? Cum ai mai putea, după așa

ceva, să privești în ochii oamenilor? . . . Dar va pieri și rușinea, va fi și ea dată uitării, o va elibera și pe dînsa. . .

Se ridică dreaptă, în picioare, și privi spre plaiul Andreevskoe, de pe malul celălalt. Dar vederea acelor locuri era ascunsă de picla întunecoasă a depărtării.

Bărcile se apropiau. Acum, acum, să nu fie prea tîrziu. . .

Făcu un pas spre bord, și se uită în apă. De departe, din adînc, izvora un licăr luminos, ca în acea poveste înfrîntor de frumoasă, în care se legăna, vibrînd, cerul. Cîți oameni au cutezat să ajungă acolo și cîți alții se vor mai hotărî s-o facă!

De-a curmezișul Angarei plutea o umbră întinsă, noaptea se pregătea de plecare. În urechi i se strecură, prefîrîndu-se, un plescăit limpede, dulce-ademenitor din care se revărsau, în glasuri cristaline, zeci, apoi sute, apoi mii de clopoței, și zvonul lor răsunător chema la sărbătoare. Nastiona părea că se scufundă în toropeala dulce a unui somn odihnitor. Cu genunchii sprijiniți de bord, se aplecă din ce în ce mai mult, ațintindu-și în adînc privirea ochilor larg deschiși — ochi ce-i fuseseră dați ca să vadă pentru încă mulți ani și de aci încolo. Și zări: la fund de tot se iscă o flăcăruie ca de opaiț aprins. . .

— Nastiona, să nu faci asta! Nastio-o-o-na! mai auzi ea strigătul disperat al lui Maxim Vologjin — tot ce i-a mai fost dat să audă — și se rostogoli încetîșor în apă.

Angara se despică clipocind, luntrea se clătină, la lumina slabă a nopții tremurată, lărgindu-se, cercuri line. Dar Angara năvăli grăbită, le strivi, le înghiți și nu mai rămase în acel loc nici măcar o creștătură, de care să se poticnească curgerea nestăvilită a viiturii [. . .]

În românește de NICOLAE GANE

TATIANA NICOLESCU

Poezia gravă a simplității

Din cele mai vechi timpuri, literatura rusă a manifestat un deosebit interes pentru lumea satului, pentru viața țaranului, pentru frământările și preocupările, idealurile și năzuințele lui. De la Radiscev începînd, și chiar mai înainte, și pînă la Tolstoi și Bunin, Cehov și Gorki, universul rural a stat în centrul atenției celor mai diferiți scriitori ruși, prozatori, poeți, dramaturgi. Și cînd în ultima vreme se discută cu înflăcărare despre prezența activă în cadrul literaturii sovietice de limba rusă a unei grupări de scriitori « rurali » sau « țărani » sau « nordici » cum li se mai spune. Pe lîngă explicațiile sociologice și psihologice care se invocă s-ar cuveni să amintim și de aceste antecedente ale unei tradiții nu prea îndepărtate și inconteștabil rodnice, în multe din manifestările ei. De la bun început se cere desigur o precizare. Astăzi nimeni nu va mai pleda pentru reîntoarcerea la Rusia patriarhală « dinaitea lui Petru » și nu va pune la îndoială valabilitatea drumului ales în dezvoltarea socială și economică. Explicația fenomenului literar, al interesului incontestabil cu care este urmărită de cititori literatura « țărănească », explicația mîndrii astăzi proza sovietică — trebuie căutată în sfera eticului și esteticului. E ceea

ce a și făcut recent romancierul Fiodor Abramov, unul din reprezentanții cei mai de seamă ai acestui grup literar, arătând bogata semnificație și valoare spirituală a universului rural, atât în componentele sale străvechi cât și în experiența cea mai nouă, recentă, acumulată în timpul anilor de grele încercări ale războiului. Considerând «satul ca acea vatră părintească unde s-a format și modelat caracterul național al poporului rus», Fiodor Abramov sublinia că este de important pentru contemporanii noștri «să-și însușească bagajul spiritual, acumulat de generațiile anterioare,» toată bogăția de învățăminte și norme morale ce-i vor înnobila și îmbogăți cu siguranță sufletul și mintea.

Explorarea universului rural întreprinsă de Fiodor Abramov, de Viktor Astafiev, Vasili Belov, Evgheni Nosov, Valentin Rasputin, unul din cei mai tineri reprezentanți ai acestei orientări, este multiplană și variată. Alături de apelarea la natură ca adevărat izvor de «apă vie» tămăduitor al sufletului, în spiritul tradițiilor lui Turgheniev și Tolstoi, întâlnim cîntarea bucuriei pe care o dă munca pămîntului, poezia legăturii străvechi dintre om și glie. Dar mai presus de toate se pune problema omului, care trăiește și muncește la țară, într-un cadru încă patriarhal, fie și numai într-o anumită măsură, din ce în ce mai redusă de altfel, problema universului acestui om, a resurselor sale spirituale. Și poate că tocmai în acest plan se înscriau realizările cu adevărat originale ale prozatorilor mai înainte amintiți, atât ca dezbateri de idei cât și ca autenticitate de expresie artistică. Este de remarcant — fapt oarecum neașteptat în epoca noastră de mutații și avîntări tehnice, de afirmare plenară a îndrăzelii și tinereții — preocuparea deosebită pe care o manifestă mulți dintre scriitorii «rurali» față de bătrîni, țărani și mai ales țărănci, atingînd vîrste respectabile, situîndu-se undeva la hotarul din urmă al existenței umane.

Poate cel mai consecvent în această omagiere a femeii ruse, a țărăncii ruse, s-a arătat Valentin Rasputin. Prima sa năvelă, cu care și-a făcut intrarea în viața literară, s-a numit *Bani pentru Maria* (1966). După Maria a urmat bătrîna Anna din *Sorocul cel de pe urmă* (1970), Nastiona din *Cît trăiești să ții minte* (1974) și recent, Daria, Nastasia, Katerina și altele din *Adio, Matori* (1976). O suită de portrete feminine, în care predomină bătrînele; Nastiona este o excepție.

Ce l-a determinat pe scriitor să urmărească aceste destine feminine și mai ales destine ajunse la «sorocul din urmă»?

Există o tradiție cu origini în folclorul rus, trecînd prin literatura veche, pînă la Nekrasov, întărită de experiența anilor ultimului război, de a vedea în femeie păstrătoarea tradițiilor neamului, apărătoarea acestui «suflet» fără de care nu poate exista nici popor, nici individ. Această imagine este a femeii integre, muncitoare, devotate, pe care te poți bizui în condițiile și momentele cele mai grele. În satul de astăzi, asemenea femeii, mai ales ajunse la o vîrstă impunătoare, devin un fel de întrupare a tezaurului de spiritualitate, de norme și reguli etice, un reazim de nădejde în păstrarea vie a sufletului. Întocmai ca și Vasilisa Melentievna (din *Căil de lemn* de Fiodor Abramov), bătrîna Anna poate fi considerată un simbol al unei lumi simple dar bogate în virtuți și valori autentice. Antiteza Anna — copiii (majoritatea răspîndiți, plecați la oraș) subliniază luminozitatea sufletului bătrînei, plin de bună-tate, abnegație, plămădit de o tradiție și civilizație morală de lungă durată, în spiritul unor idealuri simple, firești, dar esențiale pentru ca omul să-și păstreze omenia, fundamentală pentru o existență demnă și cinstită. Copiii bătrînei, dimpotrivă, stăpîniți de ambiții deșarte, de sentimente meschine, de interese mărunte, și-au risipit sufletul (și nu fără înfrurirea nefastă a «ruperii» de glie, a plecării de acasă, de la țară) și prin aceasta s-au condamnat la o viață searbădă, lipsită de spiritualitate. Contradicția dintre mamă și copii apare și mai pregnantă în clipa tragică a despărțirii definitive. Dacă în romanul lui Zaharia Stancu, *Ce mult te-am iubit*, în multe privințe

înruddit (ca subiect, situație, personaje), ideea este cea a convergenței afective a copiilor către mamă, către amintirea ei, în nuvela lui Rasputin predomină ideea divergenței, a izolării, a noncomunicării, Anna rămânând o singuratecă în fața morții iar grupul copiilor constituindu-se aparte, refractari ei suferințe.

Elementul simbolic devine și mai puternic în ultimul roman al scriitorului, *Adio, Matriora*. O temă și altă dată abordată de literatura sovietică (în romanul *Amintirea pământului* de V. Fomenko între altele, asemănător ca situație cu cel al lui Rasputin), și anume cea a biruinței inevitabile a progresului tehnic asupra vieții patriahale, în cazul de față înecarea insulei Matriora, cerută de construcția unei hidrocentrale, devine, în romanul lui Rasputin, drama dispariției unei lumi de profundă și autentică poezie, de mare integritate spirituală. Tehnica năvălește brutal și distrugător în fliridele intime și sacre ale ființei umane, desființând amintiri dragi (profund dramatică scena apărării cimitirului supus demolării), încălcând ritualuri stabilite de veacuri, spulberînd temelii pe care și așezaseră existența generații de-a rîndul. Refuzul țăranilor și mai ales al țăranșilor bătrîne, precum Daria, și altele, de a părăsi insula și a se muta « la blocuri » într-o așezare nouă, modernă, nu este un act de încăpăținare retrogradă, ci o rezistență profundă a ființei umane în a-și apăra crezul de-o viață, în a nu trăda cele lăsate și statornicite din moși strămoși. În această scriere a lui Valentin Rasputin se simte poate cel mai puternic, conflictul declarat sau numai tacit, în care se află proza țărănească față de alte scrieri ale literaturii sovietice contemporane. Într-o vreme în care unii se declară adepți entuziaști ai revoluției tehnico-științifice și proclamă mersul ei victorios, romanul lui Rasputin are curajul de a arăta reversul medaliei, trăgînd într-un fel și un semnal de alarmă. Și aceasta în numele unui principiu a cărui importanță nu poate fi nici negată, nici subestimată, principiul omeniei, Considerată ca un simbol, confundîndu-se cu însuși pămîntul strămoșesc, Matriora (a se remarca rezonanța înrudită în limba rusă cu cuvîntul mamă) sugerează dramatica scufundare, dispariția în valurile agresive ale tehniciții crescînde a unui tezaur spiritual la care și-au adus contribuția generații după generații, făurind o parte deosebit de prețioasă din cultura națională, fără de care nici un popor nu-și poate afirma pe deplin entitatea și individualitatea.

Cît trăiești să ții minte, romanul cel mai disputat al lui Valentin Rasputin, și în același timp cel mai remarcat de critici și cititori — recentul *Premiu de stat* ce i-a fost conferit, fiind o confirmare a meritelor sale — pare a ne situa, judecînd după titlul cu forma lui imperativ-exhortativă, în sfera unor dezbateri ce ar fîgădui soluții și concluzii didactice moralizatoare. Titlul nu acoperă, însă, decît o parte din mesajul acestei scrieri și ne aduce aminte de inexorabilele și zguduitoare profunzimii ale tragediilor antice. Implacabilul destin este înlocuit aici prin impasul definitiv. Pentru Andrei Guskov nu există altă perspectivă și altă soluție decît dispariția din mijlocul oamenilor, al consătenilor, al rudelor, al prietenilor săi. Scriitorul alege, ca și în tragediile antice, un caz neobișnuit, un « caz-limită » în care toate forțele par să concure la desființarea eroului. Cu cîteva luni înainte de sfîrșitul războiului, Andrei Guskov dezertează și revine acasă, în satul său situat în taigaua siberiană, pe malul fluviului Angara. Singura ființă căreia are curajul să i se înfățișeze este nevastă-sa, Nastiona, care prin această întîlnire devine, într-un fel, complicea lui. Valentin Rasputin desfășoară paralel două destine tragice. De la început se cuvine subliniat că cei doi eroi sînt deopotrivă oameni funciarmente neviciați, în orice caz nu au nimic din psihologia ticăloșilor, a criminalilor. Guskov a luptat cinstit și deertarea lui este mai curînd un act necugetat, născut poate din dorința de a scăpa cu viață, acum cînd războiul este pe sfîrșite, și de a-și vedea măcar scurt timp nevasta. Dar actul acesta necugetat, în condițiile și împrejurările concrete,

devine crimă; de aci și amploarea repercusiunilor sale asupra destinului lui Andrei. Întocmai ca și în tragediile antice, împrejurările devin atotdominante și omului i-ar trebui o forță morală cu totul excepțională pentru a le putea birui. Dezertorul Guskov s-a autocondamnat prin lașitatea sa, la izolare, la excomunicare din rîndurile societății. Drum de întoarcere nu mai există, după cum nici iertare nu mai există. Perspectiva recunoașterii vinei sale este terifiantă pentru erou. Scriitorul a urmărit într-o dramatică ierarhizare psihologică, treptată dar inevitabilă decădere, scufundare a lui Guskov. Logica evoluției sale nu poate fi decît cea a înstrăinării, a alienării totale, ajungînd pînă la definitivă sălbăticiie și dispariție. Scena cutremurătoare cînd Andrei începe să urle ca lupii pentru a scăpa de prigoana lupilor, capătă o profundă valoare simbolică. Pentru Guskov nu mai rămîne decît drumul lupilor. Oamenii nu-l vor mai accepta nicicînd. Istoria lui Andrei Guskov, amintindu-ne într-o măsură pe cea a lui Grigori Melehov, confirmă din nou adevărul după care individul nu poate și nu are dreptul să meargă împotriva colectivității din care face parte, împotriva poporului. Caracterul parabolic al istoriei narate susține și intenția moralizatoare. Un caz ca al lui Andrei Guskov nu poate și nu trebuie să fie uitat. Luată izolat, circumscrisă la propria ei sferă, istoria lui Andrei Guskov ar fi o istorie cu valoare educativ exemplificatoare — chiar dacă susținută de un profund dramatism și de o notă de frămîntare dostoevskiană. Destinul lui Guskov capătă toată amploarea și profunzimea sa tragică, datorită înlănțuirii și completării sale prin destinul națiunii. Prin prisma unor reguli obștești statornicite, femeia este și ea de condamnat ca și soțul ei. Nastiona ascunde un dezertor, deci un om care a păcătuit grav împotriva legilor scrise, și poate și mai grav, împotriva celor nescrise, — sacrificiul a mii de ostași căzuți pe cîmpul de luptă, durerea orfanilor și lacrimile văduvelor, a părinților care și-au pierdut copiii. Cititorul poate că se așteaptă chiar ca Nastiona să săvîrșească actul civic într-un fel firesc și să-și denuțe soțul dezertor. Rasputin nu a ales această soluție și nu a reeditat istoria Liubovei larovaia. Firele vieții sînt mult mai complicate decît soluțiile literare. Nastiona, iubitoare, generoasă, devotată, gata de sacrificiu, este din plin înzestrată cu acele calități minunate, pe care Rasputin le prețuiește la femeia rusă și pe care le aflăm la atîtea alte personaje ale sale. Dar de astă dată ele se întorc împotriva eroinei. Afecțiunea Nastionei pentru Andrei deviază aceste însușiri pe o cale ce nu poate duce decît la impas. Eroina se zbate între dragoste, dragostea pentru soțul ei și conștiința greșelii pe care o săvîrșește și la care și ea este părtașă, este o zbatere dureroasă, amarnică, o zbatere ce nu poate duce decît la eșec. Omenia Nastionei, dragostea și devotamentul ei, devin complice ale crimei. Nastiona nu reușește să-l convingă pe Andrei, ca altădată Sonia Marmeladova pe Raskolnikov, să urmeze drumul căinței. Odată conștientă de acest lucru, eroina acceptă cu resemnare, cu un fatalism venind dintr-o concepție populară străveche, ideea cu pedepsei, ideea ispășirii crimei. Dubla moarte a eroinei și a copilului încă nenăscut, amvin ca un semn al destinului implacabil, al pedepsei pentru crimă, amplificînd la dimensiuni tragice istoria dezertorului Andrei Guskov. Titlul cărții răsună ca un memento înfricoșător, sublimînd în laconica expresie, comentariul de jale și milă al corului antic, îndemnîndu-ne să ținem minte că mai grea decît moartea fizică este moartea sufletului, plecarea de viu din viață, din rîndurul semenilor.

TATIANA NICOLESCU

Voprosi Literaturi: un număr integral consacrat literaturii române

A devenit o tradiție fructuoasă, în activitatea revistei *Voprosi Literaturi*, publicarea unor numere consacrate în întregime unei literaturi din țările socialiste. Numărul românesc cu care s-a încheiat bilanțul pe anul 1977 al revistei sovietice a înscris în această tradiție o pagină deosebit de interesantă, după aprecierea multor oameni de litere din URSS.

Structurarea acestor numere speciale, cu mici variații după specificul literaturii prezentate, urmărește realizarea unui tablou de ansamblu al procesului literar, care să inițieze pe cititorul sovietic asupra principalelor tendințe, asupra aspectelor inedite. Ținând seama de cuprinderea largă și sub multiple aspecte a literaturii străine prezentate, aceste numere se constituie în adevărate « mini-enciclopedii » sau mici istorii ale literaturii, cu deschidere specială spre contemporaneitate. E evident că asemenea numere devin titluri de referință și se înscriu într-o acțiune de informare mai mult decât utilă, constituind prețioase unelte de lucru pentru cei ce doresc să se inițieze într-un fenomen literar, să se apropie de el, să-l cunoască în specificitatea sa.

Numărul consacrat literaturii române este totodată și un număr jubiliar, omagînd aniversarea a 100 de ani de la cucerirea Independenței de stat a României, 30 de ani de la abolirea monarhiei, precum și 70 de ani de la răscoalele țărănești din 1907. El se deschide cu două luări de cuvînt ale lui George Macovescu, președintele Uniunii Scriitorilor din RSR și Gheorghe Markov, primul secretar al Uniunii Scriitorilor din URSS, care stabilesc parametrii dialogului ce se desfășoară în continuare în paginile revistei, sub semnul prieteniei și al interesului reciproc.

Momentul central al numărului, de un deosebit interes teoretic, îl constituie discuția de la masa rotundă pe tema *Viață, creație, realism*. Dialogul viu purtat de criticii români Gabriel Dimisianu, Dan Hăulică, Ion Ianoși, Aurel Martin, cu colegii lor sovietici L. Lazarev, A. Boclarov, D. Zatosnki, L. Terakopian, S. Cibotaru a dus la un substanțial schimb de opinii în problemele realismului, mai ales cu privire la destinul acestuia în literatura secolului XX. Deschizînd discuția, Gabriel Dimisianu a arătat că însuși specificul istoric al veacului nostru, marcat de mari evenimente, « revoluții, războaie drepte, în ansamblu o epocă de mari zguduiri sociale » a favorizat « înflorirea unei literaturi cu bogat conținut social, pătrunsă de năzuința de a zugrăvi ample tablouri ale realității și promovarea realismului, care în aceste condiții ale reflectării unor mari evenimente social-

Istorice « a înregistrat o nouă tinerețe ». El a delimitat unele etape în dezvoltarea realismului în veacul nostru și mai ales în deceniile din urmă, arătând necesitatea îmbogățirii acestuia sub semnul adâncirii analizei psihologice, a sondării eu-lui omenesc. Criticul a citat operele unor scriitori precum D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu care « au contribuit în mod substanțial la revenirea literaturii române realiste pe făgașul unor căutări rodnice ». În intervenția sa, criticul D. Zatonski a remarcat similitudinea proceselor în dezvoltarea literaturii din țările socialiste, care, « păstrându-și fiecare specificul său național, evoluează pe un făgaș comun ». Criticul sovietic a adus spre ilustrare și în completarea celor spuse de G. Dimisianu o serie de exemple din domeniul romanului bulgar, german (R.D.G.), care manifestă, ca și romanul contemporan din România, atracție spre proza lirică, spre operele de analiză psihologică, spre tablourile sociale, « înscriindu-se prin cele mai bune opere ale sale în tezaurul realismului din secolul XX, care continuă tradiții nemuritoare și creează o artă nouă și viguroasă. » O interesantă incursiune teoretică a însemnat luarea de cuvânt a criticului Dan Hăulică. Dezbătând problema formelor specifice prin care se manifestă realismul în secolul XX, el a realizat o amplă trecere în revistă cu deschidere istorică asupra fenomenelor de literatură, artă plastică, pentru a arăta că « istoria de veacuri a realismului, semnificația diferitelor momente este determinată de sensul orientărilor sociale . . . Deci nu putem socoti realismul ca fiind rezultatul unei acumulări simpliste de cunoștințe și date despre realitate; realismul este rezultatul unui proces istoric care nu se dezvoltă linear, care cunoaște momente de vîrf și zigzaguri neașteptate, determinate de cerințe și necesități sociale, de incandescente lupte și confruntări sociale » (. . .) « Bineînțeles, nici unul dintre noi nu s-a gîndit și nu și-a pus problema de a găsi un răspuns definitiv, un adevăr ultim, care se poate ușor transforma într-o abstracție comodă. Dificultatea pe care o ridică problema dezbătută de noi, constă în aceea că ea trebuie abordată de pe poziții consecvent istorice. De aceea mi-am permis să mă refer la exemple din trecutul îndepărtat, deosebit de elocvente în esența lor, care dau un răspuns pregnant la cerințele epocilor istorice și care depășesc cu mult planul pur gnos-eologic. (. . .) În epoca contemporană, cînd ne lovim la fiecare pas de exemple surprinzătoare, dar rodnice, demonstrînd victoriile omului asupra lumii înconjurătoare, realismul presupune, după părerea mea, includerea unor metode eficiente de cunoaștere a istoriei sociale. Brecht avea dreptate să vorbească despre stereometria realismului, contrapunînd-o înțelegerii superficiale, lineare a realității. »

Despre căutarea adevărului ca una din trăsăturile specifice ale literaturii a vorbit criticul Aurel Martin, referindu-se atît la exemple din domeniul prozei (D.R. Popescu) cît și al poeziei (Nichita Stănescu, Eugen Ibeleanu, Ștefan Aug. Doinaș, Marin Sorescu), spunînd în încheiere: « „Codul“ literaturii române contemporane este atracția ei emoțională către politic, urmînd idealurile socialiste, experiența istorică, sub semnul căutărilor filozofice, al căutării adevărilor fundamentale, dialectice. »

Relația « opera literară-faptul istoric » a fost dezbătută în intervenția criticului Ion Ianoși, care a arătat specificul ei în epoca noastră, subliniind apropierea crescîndă dintre literatură și elementul social-istoric. « Literatura, rod al gîndirii filozofice, iscoditoare, insuficientă de căutări, năzuiește în mod activ ca imixtiunea ei în viața noastră clocotitoare să devină pe cît posibil eficientă ». De aceea « sensul și semnificația tuturor eforturilor noastre se manifestă în realizarea unei literaturi care să albe în centrul preocupărilor și căutărilor sale personalitatea multilaterală a omului care construiește societatea socialistă românească. »

Despre rolul și importanța personalității umane în cadrul procesului literar contemporan din Uniunea Sovietică, a vorbit criticul A. Bociarov. L. Terakopian a relevat câteva trăsături caracteristice ale dezvoltării prozei sovietice contemporane, între altele elementul filozofic, subliniind și unele puncte comune cu literatura română.

În încheierea discuției, L. Lazarev a remarcat interesul problemelor abordate și discutate, probleme serioase și actuale, și caracterul rodnic al discuției, datorat în primul rând faptului că participanții au căutat « tot timpul să-și verifice ipotezele și punctele de vedere prin referiri la un material concret luat din viața contemporană, din procesul literar curent... În felul acesta formulele teoretice au căpătat un conținut viu, concret ». Ca urmare a acestui fapt au ieșit în evidență asemănările, înrudirile, ce există între literaturile noastre. Și căutările etice încordate, și interesul crescut pentru tema muncii, și accentuarea spiritului analitic, și atracția spre sinteză, — toate acestea sînt elemente definitorii comune pentru literaturile noastre în etapa actuală a dezvoltării lor. »

La rubrica « Prietenia popoarelor-prietenia literaturilor », impresiile de călătorie în URSS, evocări ale întâlnirilor cu colegii întru scris, semnate de Mihai Beniuc, Aurel Baranga, Constantin Țoiu, George Lesnea, Ion Horea, Dumitru M. Ion, Ion Covaci, se împletesc într-un dialog viu cu amintirile Rimmei Kazakova despre festivalul de poezie de la Piatra Neamț, ale lui Stanislav Kuniaev despre serile literare de la Constanța, înregistrînd un moment culminant în cele ale lui Lili Promet și Ralph Parve, adevărat poem în proză, cîntînd frumusețea peisajului românesc și elevația spiritualității românești, ogîndind în arta populară și cultă. Un cuvînt aparte se cere pentru mesajul de înflăcărată prețuire a culturii române, semnat de Leonid Leonov.

Un grupaj de studii de istorie și critică literară realizează o imagine de ansamblu a dezvoltării contemporane a literaturii române, văzută în orientările și tendințele ei principale. *Literatura română contemporană-căutări și realizări* se întitulează articolul lui Dumitru Micu. Valeriu Cristea se ocupă de problema raportului dintre istorie și literatură. Ov.S. Crohmălniceanu cercetează evoluția gîndirii critice în ultimii ani (*În laboratorul gîndirii critice*). Criticii sovietici Kiril Kovaldji și Mihail Fridman, cunoscuți și prin activitatea lor de traducători din literatura română, schițează două portrete literare — al lui Tudor Arghezi și al lui Mihail Sadoveanu. În două articole paralele se discută receptarea fenomenului literar rus și sovietic în România (Tatiana Nicolescu) și a fenomenului literar românesc în URSS (Lilia Dolgoșeva).

Un viu interes va suscita, desigur, rubrica *Pentru ce scriu ?* care oferă cititorului sovietic prilejul de a se întîlni cu scriitorii de frunte ai literaturii române de astăzi și de a cunoaște părerile lor despre artă, despre propria lor creație, despre dezvoltarea literaturii noastre. El va afla că, după părerea Anei Blandiana, « scriitor nu e cel ce scrie, scriitor e cel care prin scris se autoexprimă » și că « sînt perioade în istorie cînd poezia nu este artă, ci modalitate, posibilitate de a gîndi ». Ioan Alexandru, Maria Banuș, Nina Cassian îl vor comunica momente emoționante din biografia lor scriitoricească, iar Laurențiu Fulga va povesti cum a intrat în literatură. Geo Bogza îl va mărturisi: « Flecăre dintre noi are de purtat în viață o cruce, iar crucea mea este scrisul ». Va fi și o întîlnire dureroasă, tragică, postumă, cu Alexandru Ivasiuc, exprimîndu-și opiniile despre profilul moral al scriitorului. Liric și emoționant răsună confesiunea poetică a lui Vasile Nicolescu, ironic, scurta mărturisire a lui Fănuș Neagu despre « cum am devenit un scriitor celebru ». Interesante sînt meditațiile lui Marin Preda asupra evoluției viitoare a romanului românesc. O triplă confesiune poetică, a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu și

Al. Philippide, oferă posibilitatea unei confruntări de puncte de vedere, dominate de pledoaria academică a lui Al. Philippide pentru veșnicia artei. Sasz Ianos, Joseph Méliusz, Franz Storch, Arnold Hauser, Sutö Andrasz vorbesc despre îndatorirea cetățenească a scriitorului, despre menirea superioară a literaturii într-un stat socialist. În încheierea grupajului se situează confesiunea ironică a lui Paul Everac intitulată *Cea mai ușoară dintre meserii*.

O ultimă rubrică, bogată în informație și reprezentativă ca prezențe, realizează o adevărată panoramă a vieții literare din țara noastră, lăsând pe directorii de edituri, pe conducătorul de reviste să expună planul lor de activitate, preocupările permanente, perspectivele de viitor.

Un număr interesant și prestigios oglindind un fenomen literar tot atât de interesant și de prestigios.

Dostoievski —concluziile unui colocviu internațional

Interesul statornic al contemporanilor noștri — scriitori, critici sau cititori — față de opera dostoievskiană este un fapt binecunoscut. Acest interes include deopotrivă și preocuparea pentru difuzarea moștenirii literare a scriitorului rus, aflată în centrul atenției editorilor și lectorilor, cât și cercetarea teoretică, nu fără implicații practice, a poeziei și esteticii romanelor sale. În multiplele și frecvențele debateri, adesea polemice, care se poartă în zilele noastre în jurul romanului, invocarea exemplului lui Dostoievski este aproape obligatorie, creîndu-se nu odată impresia că avem de-a face cu proza unui autor contemporan, nu cu un fenomen aparținând tradiției. Este desigur dovada peremptorie a viabilității și permanenței actualității a « lecțiilor » de artă romanească pe care ni le poate oferi moștenirea marelui scriitor rus. De remarcat, în acest plan, consensul aproape unanim de opinii al orientărilor ce se revendică de la paternitatea dostoievskiană, deși prin pozițiile lor estetice ele pot fi foarte diferite, uneori chiar diametral opuse. Și în această privință există o deosebire ce trebuie subliniată. Dacă, la un moment dat, de tradiția dostoievskiană se atașau mai ales experiențele romanului modern apusean, astăzi ea este deopotrivă invocată, apreciată și explorată și de reprezentanții literaturii sovietice sau ai altor literaturi socialiste — deajuns să ne gândim la atracția pe care romanul rus o exercită asupra unor reprezentanți ai prozei române contemporane. Și dacă altădată era obișnuită opoziția Dostolevki-Tolstoi, echivalînd cu dichotomia tradiție modernistă-tradiție realistă, cele două formule românești excluzîndu-se, astăzi, dimpotrivă, se urmărește și în istoria literară sovietică — cu preponderență — depistarea trăsăturilor de legătură, a momentelor de contingență, dintre cei doi mari deschizători de drumuri în romanul modern.

O dezbatere simptomatică și revelatoare pentru această nouă etapă care, credem, se conturează în cercetarea operei dostoievskiene, caracterizată printr-o etapă de mai largă și comprehensivă înțelegere a creației scriitorului, s-a concretizat în simpozionul organizat între 14—20 august 1977 în Danemarca, la Copenhaga, de Societatea Internațională pentru studiul operei lui Dostoievski. Participarea largă, a peste șaptezeci de cercetători, exegeți, din cele mai diferite țări ale lumii — URSS, SUA, Franța, Italia, România, Jugoslavia, Danemarca, Suedia, Norvegia, Anglia, Australia, Canada, inclusiv prezența exotici

a Japoniei — a prilejuit un interesant schimb de opinii în problemele poeticii lui Dostoievski, care a constituit tema majoră a simpozionului.

Atenția a fost îndreptată îndeosebi spre problemele de compoziție și structură, de construcție a personajelor.

În comunicarea sa, « Atitudinea lui Dostoievski față de personajele sale », cercetătorul belgian A. Guedroit a stabilit felul în care, în ultimele romane, apare un nou tip de relații autor-personaj. În locul autorului « demiurg », conducând acțiunea în virtutea acestei omnisciențe, apare naratorul — în unele cazuri — « neștiutor », ignorând multe din mobilurile acțiunilor eroilor, din impulsurile de care el se lasă guvernați etc. și această modificare are repercusiuni asupra acțiunii romanului, asupra modalităților de dezvoltare a psihologiei personajelor.

Deosebit de interesantă prin argumentare și caracterul concret al analizei a fost comunicarea specialistului francez M. Cadot care a demonstrat în spiritul cercetărilor lui Poulet, Starobinski, structura helicoidală a construcției romanești în opere precum *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*. Structura romanului *Frații Karamazov* ca roman detectiv și totodată « tragedie optimistă », a format obiectul comunicării lui Z. Folievski — Canada —, care a demonstrat interpătrunderea intimă dintre idee, temă și structura artistică în opera romancierului, dintre « nivelul inferior » și « nivelul superior » al narațiunii epice.

Pornind de la ideea structurii complexe specifice creațiilor dostoievskiene, la nivelul acțiunii-intrigă, catastrofă etc. cercetătorul american N. Natov — s-a oprit asupra raportului dintre acțiunea principală și acțiunea secundară, pregătitoare și explicatoare a celei principale, subliniind că acțiunea secundară conține de obicei în sine posibilitatea opțiunii — a păcătui și a nu păcătui.

O serie de comunicări din aceeași sferă a structurii problemelor de compoziție au avut un caracter monografic, ocupându-se fie de o operă, de pildă cea a lui Robert Jackson — SUA — consacrată nuvelei « Țăranul Mărei », cea a lui R. Neuhauser — Austria — despre romanul « Umiliți și obidiți », fie de unul sau mai multe personaje, cum ar fi cea a lui F. Malcovattii — Italia — despre Svidrigailov, a lui Ch. Moser — SUA — despre Svidrigailov și Stavroghin etc.

Analiza operei dintr-o perspectivă comparativă a fost prezentă cu interesante rezultate, prin comunicarea specialistului olandez H. Schmidt despre nuvela lui Gogol « Răzbunarea îngrozitoare » și nuvela lui Dostoievski *Gazda* — probleme de compoziție și structură — ca și în comunicarea canadianului G. Zekulin —, privind nuvela *Mantaua* și nuvela *Visul unui am ridicat*.

Un aspect interesant și de perspectivă l-a reprezentat abordarea problemelor stilistice, de limbă, în opera lui Dostoievski. Este un domeniu încă prea puțin studiat sau cercetat superficial. Din multitudinea de probleme s-au constituit pentru dezbateri două categorii. Axate pe limbă și stil, comunicările citorva specialiști italieni; de pildă, problema comparației în romanele lui Dostoievski, în *Oameni sărmai* — G.P. Piretto — în nuvela *Soful Stepancicovo*, — K. Kaucișvili — în nuvela *Smerita* — G. Gallo. La interferența între limbă și structura poetică a operei, s-au situat comunicările lui Gleb Struve — SUA — despre rolul și semnificația cuvintului « prea » în opera lui Dostoievski și cea a tânărului specialist italian Giovanni Vero despre cuvântul « dintr-odată ». Ambele comunicări au relevat interesante aspecte privind poetica lui Dostoievski sub semnul surprizei fulgurante.

Masa rotundă pe tema *Dostoievski și Tolstoi* a încheiat lucrările simpozionului. Masă rotundă pe tema *Dostoievski și Tolstoi* a încheiat lucrările simpozionului. Masa rotundă pe tema *Dostoievski și Tolstoi* a încheiat lucrările simpozionului.

Conform unei tradiții stabilite, societatea se va reuni într-un nou simpozion, al patrulea, în 1980, în orașul Bergamo din Italia.

DAN GRIGORESCU

LEON LEVIȚCHI — STUDII SHAKESPEARIENE

În urmă cu 35 de ani, exasperat de prea multele interpretări care urmăreau mai curînd să dovedească ingeniozitatea exegetului decît să releve adevăratele probleme ale textului dramatic, cercetătorul american Alfred Harbage declara că, «dacă shakespeareologii doresc în mod sincer să-l descopere pe Shakespeare, atunci e mai bine să învețe să-l citească».

Un asemenea îndemn lucid la lectura textului shakespeareian îl reprezintă studiile profesorului Leon Levițchi, nu de mult adunate în volum.¹ Cu o singură excepție, studiile au fost publicate, de-a lungul a aproape două decenii, în revistele academice de filologie, reflectînd statornică preocupare a unui cărturar care, de atîta vreme, nu ostenește să scoată la lumină înfățișări fundamentale ale unei opere «la fel de bogată în înțelesuri ca și natura însăși», așa cum — cu niște cuvinte celebre — o definea Goethe. Dacă adăugăm admirabilele tălmăciri (la care, de multe ori, s-a asociat un alt shakespeareolog român de seamă, Dan Dușescu), putem schița conturul unei activități cu adevărat vrednice de respect.

Metoda profesorului Levițchi se întemeiază pe o analiză dialectică a textului care refuză subordonarea apriorică (e drept, uneori spectaculoasă) a faptelor lingvistice și stilistice la sistemul exegetic. Cercetarea e întreprinsă deopotrivă în direcție sincronică și diacronică; și — deși, cum pe drept cuvînt se relevă încă din primele pagini ale volumului, principiile estetice ale Renașterii engleze nu au fost îndeajuns de metodic cercetate pentru a îngădui reconstituirea unui sistem — rezultatele sînt relevante. Integrarea operei lui Shakespeare în atmosfera propriei epoci se realizează cu precădere prin urmărirea factorilor lingvistici, a căror circulație în epocă sau preluare din operele literare mai vechi e cercetată din perspectiva acțiunii unor teorii filologice, cu valoare uneori programatică, de la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Se demonstrează astfel că orientarea spre sursele populare ale limbii, orientare adesea subliniată de interpretii operei shakespeareiene, se produce ca urmare a unei adeziuni conștiente la tezele estetice avansate de mai mulți scriitori ai epocii elizabethane. Demonstrația întreprinsă cîndva și de G.D. Willcock², i se adaugă în analiza cercetătorului român, numeroase elemente care pun în lumină coerența teoriei lingvistice a lui Shakespeare, recunstituită de profesorul Levițchi din referirile cuprinse în dramaturgia shakespeareiană, la funcția expresivă a cuvîntului.

Dar acesta este doar un punct de plecare pentru reconstituirea unui sistem estetic shakespeareian, în care sînt analizate concepțiile scriitorului privind relația artei cu natura vizibilă. Concluziile sînt acelea, îndeobște cunoscute (ale unei creații ce-și propune să exprime «cele mai înalte idealuri sociale din vremea sa»), dar pe care profesorul Levițchi le relevă nu numai din pledoariile explicite ale unor personaje, ci și din cercetarea substanței dramatice însăși, a limbii care era, în mod deliberat «accesibilă contemporanilor săi». Din acest punct de vedere, relațiile dintre lexicul operei și idealurile sociale ale poetului sînt stabilite înainte ca un

¹ G.D. Willcock, *Shakespeare and Elizabethan English*, în *A Companion to Shakespeare Studies*, edited by H. Granville-Barker, and G.B. Harrison, Garden City, 1960, pp. 116-135.

reputat cercetător britanic, John F. Danby, să le fi determinat, într-un faimos studiu al *Regelui Lear*, publicat în 1966¹. Ele au fost puse în evidență și înaintea apariției unui studiu foarte solid, cel al profesorului Norman Rabkin, pe care bibliografiile shakespeareiene mai recente îl glosează adesea ca pe o lucrare de referință dintre cele mai importante².

O preocupare mai veche a profesorului Levițchi, aceea de a stabili sensul estetic al abaterilor de la versul alb shakespeareian, conduce, de data aceasta, la concluzii mai ample, relevându-se legătura între forma prozodică și categoria de personaje care o folosesc sau, și mai vrednic de luare-aminte, descoperindu-se — în cazurile ilustrative citate de autor — « subtextul shakespeareian în una din cele mai importante ipostaze ale sale, întrucât implică accentuarea, amplificarea ». De altfel, într-un volum e pus sub semnul acestui raționalism care caută a determina factorii unificatori ai operei, descoperindu-i în supunerea limbii la conținutul ideologic și sensibil pe care urmează a-l exprima. Așa se face că elementul anaforic, omonimia, sinonimia sînt analizate ca niște componente ale unui sistem conotativ, destinat punerii în valoare a unor idei filosofice. Cred, însă, că lărgirea domeniului de cercetare, astfel încît să cuprindă și aria sonetelor shakespeareiene, ar fi pus la îndemîna exegetului român un număr și mai mare de exemple capabile să sugereze modalitățile de construcție melodică, pe care profesorul Levițchi le analizează pe larg. O carte consacrată acestei chestiuni (e adevărat, ulterioară studiului cercetătorului român) formulează concluzii stilistice convingătoare, privind rolul variabilelor lingvistice în construcția tematică a sonetelor.³

Pentru Leon Levițchi, poetica shakespeareiană nu poate fi judecată, în afara ideilor pe care vrea să le comunice textul; dar, subliniază el, nici nu se îndreptățește ca subiect al unui studiu exclusiv tematic. De aceea, *exegeza se adresează la studierea mijloacelor poetice; și studiul dedicat Unui aspect particular al sinonimiei shakespeareiene* (de fapt, cu un termen preluat de la Max Deutschbein, *Hendiadei*, adică sintagme alcătuite din două — sau mai multe — sinonime legate printr-o particulă copulativă) dovedește întru totul capacitatea metodei folosite de profesorul Levițchi pentru a demonstra specificul efectelor poetice din drama shakespeareiană. În altă parte, aplicarea sistemului acestuia (pe care, cu un termen propus de Donald Stauffer⁴, l-aș numi lingvistic-tematic), poate stabili paternitatea unor scene din controversata piesă *Henric al VIII-lea*, pe care — cum se știe — un shakespeareolog de talia lui Wilson Knight o socotește o culme firească a artelor lui Shakespeare, anticipată de arhitecturile complexe ale *Furtunii*.

Dar, fără îndoială, contribuția cea mai profund personală a volumului este exemplarea *Încercare de reconstituire tematică a unei piese de Shakespeare (Troilus și Cresida)* pe baza unui eseu de Bacon (*Despre dragoste*). Piesa a constituit, pentru mulți comentatori moderni un subiect care intriga prin alegoriile sale, adesea criptice. Fapt care a determinat-o pe Caroline Spurgeon s-o pună în legătură cu *Hamlet* și să insiste asupra naturii similare a familiilor de imagini care circulă în cele două drame⁵, în vreme ce O.J. Campbell, stăruind asupra variațiilor imagistice, o compara cu concepțiile caracteriologice ale lui Ben Jonson⁶. Comparația întreprinsă de Leon Levițchi mi se pare mai îndreptățită, de vreme ce nu se referă doar la coincidențele imagistice, ci integrează ideile filosofice pe care se întemeiază esențele

¹ John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London.
² Norman Rabkin, *Shakespeare and the Common Understanding*, New York, 1967.
³ J.B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, London, 1949.
⁴ Donald Stauffer, *Shakespeare's World of Images*, London, 1935.
⁵ Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, London, 1947.
⁶ O. J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, New York, 1947.

gîndirii lui Shakespeare și pe cele ale lui Bacon. Analiza conduce treptat (fără ca autorul să schițeze, în acest sens, vreun gest polemic îndreptat împotriva dezintegraționalismului) la încheierea că, deși asemănătoare, ideile celor doi reprezentanți ai Renașterii engleze, sînt formulate în chipuri decisiv diferite. Confruntarea vederilor lui Shakespeare cu acelea ale lui Bacon sprijină reconstituirea « pînă în amănunt » — cum notează profesorul Levițchi — a « contestatei unități tematice și stilistice » a piesei shakespeareiene. Rezultat extrem de important « de vreme ce — încă din secolul trecut, de pe vremea lui Furnivall și a lui Fleay — o anumită îndoială a plutit pe deasupra piesei, iar valoarea sa artistică a părut multora inferioară, tocmai pentru că ei vroiau s-o descopere în pasaje izolate, și nu în construcția ei întreagă, pusă sub semnul unor idei filosofice diriguitoare ».

Rod al unei consecvente orientări spre sensurile fundamentale ale operei shakespeareiene, Studiile profesorului Levițchi confirmă temeinicia unei metode filologice, aplicată întotdeauna cu măsură, cu precauțiile caracteristice unui cercetător care pornește întotdeauna de la faptul artistic concret. Ele dau măsura unei activități laborioase, a unei personalități importante a shakespeareologiei din țara noastră. După studiile profesorului Ana Cartianu și Mihnea Gheorghiu, ele relevă profilul distinct al criticii angliste, întreprinsă la universitățile românești.

EDUARD RODITI

Marcel Blecher: Solitudine și experiență creatoare

Prefața lui Ovidiu Crohmălniceanu la ediția franceză a lucrării autorului român Marcel Blecher *Întimplări în Irealitatea imediată* începe cu afirmația că Blecher aparține aceleiași categorii de scriitori din care fac parte Kafka, romancierul elvețian de limbă germană Robert Walser și nuvelistul polonez Bruno Schulz. E ca și cum ai spune că o pară și trei mere fac patru mere, sau patru pere; căci cartea lui Blecher este un fel de jurnal consemnînd experiența înstrăinării de sine și de lumea înconjurătoare, ca o consecință a unei boli grave și incurabile, în timp ce Kafka, Walser și Schulz, chiar dacă au avut și ei sentimentul alienării psihologice de lumea înconjurătoare, au optat, totuși, toți trei, în favoarea literaturii de ficțiune, așa cum a făcut și artistul și scriitorul austriac Alfred Kubin în *Cealaltă parte*.

Proza lui Kafka, ca și cea a lui Kubin, este de o natură alegorică mai accesibilă decît cea a lumii de vis a lui Walser și Schulz. Ca alegorii ale angoaselor existențiale pe care le putem trăi cu toții, *Castelul*, *Procesul*, *America* și majoritatea nuvelor lui Kafka pot fi interpretate conform aceluiași criterii anagogice ca și

* Din THE DISORDERLY POET AND OTHER ESSAYS, Capra Pness, 1975, Santa Barbara

Divina Comedia lui Dante. Doar *Jurnalul*, *Scrisorile către Felice* și alte scrieri ale sale ce nu au fost destinate tiparului sînt strict autobiografice. Fără intenția de a crea același tip de literatură alegorică, Walser și Schulz și-au transpus și ei, în mod deliberat, himerele sau fanteziile în opere de fabulație. Blecher, însă, își relatează experiența individuală fără a o reorganiza în această structură epică și nu o transformă niciodată în alegorie. Dacă vom căuta alți scriitori din epoca noastră care să poată fi incluși în aceeași categorie cu Blecher, Antonin Artaud ar fi primul, deși *L'Aveu* de Arthur Adamov și *The Crack-up* de Scott Fitzgerald ar putea fi considerate în egală măsură drept exemple reprezentative ale aceleiași tip de scrieri memorialistice.

Blecher, Artaud, Adamov și Fitzgerald ne-au lăsat, într-adevăr, capodopere ale unui nou tip de literatură memorialistică, deosebit de toate cele anterioare, ca de pildă *Confesiunile* Sfîntului Augustin sau ale lui Jean-Jacques Rousseau, prin aceea că evită autobiografia ca formă epică de desfășurare realistă¹ și prin aceea că se concentrează în exclusivitate asupra investigației eu-lui și a auto-degradării. Numai Gérard de Nerval în *Aurélia*, o descriere a nebuniei și halucinațiilor lui, și Oscar Wilde în lunga scrisoare personală publicată postum sub titlul *De Profundis*, realizaseră, după cîte știu eu, extraordinarul *tour-de-force* de a-și descrie doar propriile slăbiciuni și greșeli. Au făcut-o, însă, cu atîta onestitate și virtuozitate încît ne-au cîștigat respectul prin însăși forța, luciditatea și obiectivitatea aprecierilor față de sine, ca niște adevărate personalități, în ciuda recunoașterii dezarmante a inadapării lor.

Blecher și Artaud descriu în amănunt simptomele tulburătoare și efectele psihologice paralizante ale unei boli incurabile, fizice sau mentale, în timp ce Adamov își recunoaște cu incîntare nepușința cronică de a face față simplei existențe. Fitzgerald, dimpotrivă, descrie foarte obiectiv diversele etape ale experienței de a te afla pe neașteptate, deși numai temporar, într-o stare psihică ce lui i se pare excepțională și surprinzătoare, pe care însă Adamov pare a o fi trăit aproape în permanență. Astfel, acești patru scriitori se prezintă ca victime ale neșansei personale care îi pune, temporar sau permanent, în poziția tragică a unor alienați nepuțincoși în mijlocul unei lumi agitate și nepăsătoare, ce pare a le ignora situația îngrozitoare, chiar dacă este, poate, într-adevăr, răspunzătoare de ea într-un fel. În timp ce Italo Svevo își prezenta eroul semi-autobiografic din *Confesiunile lui Zeno* în termeni comici, aproape chaplinești, ca pe un inadaptat fără vlagă, dar care, în cele din urmă, cunoaște succesul, Blecher, Artaud, Adamov și Scott Fitzgerald descriu toți situația dramatică în care se află, fără nici o fabulație și în termenii cel mai sumbri ai lipsei de speranță.

Născut în 1909, fiul unui negustor destul de prosper dintr-un oraș de provincie din Moldova, Blecher și-a terminat studiile secundare în România, venind apoi la Paris ca să urmeze medicina, și alături de compatrioții săi, poeții Tristan Tzara, Benjamin Fondane și Ilarie Voronca, și pictorii Victor Brauner și Jacques Hérold, să intre în grupul suprarealiștilor francezi. Doi ani mai tîrziu s-a îmbolnăvit de tuberculoză la coloana vertebrală (morbil lui Pott) și, curînd, a fost nevoit să renunțe la studii. Și-a petrecut întreaga viață, pînă în 1938 cînd a murit, în spitale și sanatorii, mai întîi în Franța, apoi în România. O mare parte din acest timp cînd nu i se făceau injecții cu morfină (pe atunci administrată încă cu destulă generozitate bolnavilor de tuberculoză osoasă) suferea de dureri fizice chinuitoare. În ultimii ani ai vieții a stat aproape permanent imobilizat în ghips. Cu toate acestea, Blecher nu pomenește în nici una din scrierile sale de morfină sau de alte

¹ În original „non-fictional Entwicklungsroman”. (nota trad.)

droguri, și nu descrie nici o experiență datorată vreunei « stări supreme » ce ar putea fi atribuită efectelor unui drog.

Singurele lui satisfacții în ultimii ani de viață au fost cele literare. În Franța, André Breton i-a publicat într-o revistă suprarrealistă câteva poeme scrise în franceză. *Întîmplările în irealitatea imediată* au fost publicate pentru prima oară în 1936 în România, unde acest jurnal relativ scurt al reacțiilor sale psihologice față de condiția ezoterică de înstrăinare de sine și de lumea înconjurătoare a căpătat treptat statutul unei opere cu adevărat reprezentative a literaturii române contemporane.

Cea mai pertinentă trăsătură a confesiunii lui disperate este acceptarea totală a lipsei de șansă și a suferinței, ca pe niște caracteristici firești ale destinului omenesec. Blecher nu-și exprimă niciodată vreo speranță, vreo nostalgie pentru un paradis pierdut al sănătății și fericirii, nu arată niciodată vreun interes față de valori a căror existență este considerată în general a fi necesară. Dimpotrivă, trăiește bucuria mediocrității și banalității în care descoperă, complet paradoxal, un nou element al sublimului. Împăcîndu-se cu propria sa izolare și singurătate, își reconstituie din tot ceea ce alții neglijează sau înlătură, o lumea sa, în care se simte fericit, poate pentru că nimeni altcineva nu mai aspiră la ea, avînd în felul acesta certitudinea stăpînirii ei.

În solitudinea camerei de spital la care se știa probabil, cel puțin ca fost student în medicină, condamnat fără vreo șansă de scăpare, înstrăinarea de sine a căpătat la el forme noi, ce par a-l fi pregătit pentru experiența finală a non-existenței pe care a anticipat-o: « Dacă privesc timp îndelungat un punct fix pe perete, reușesc uneori să nu mai știu nici cine sînt, nici unde mă aflu. Trăiesc, atunci, experiența abenței identității, ca și cînd aș fi devenit pentru moment cu desăvîrșire un străin. Această persoană abstractă și persoana mea reală se luptă cu forțe egale să-mi pună stăpînire pe conștiința faptului că exist. În clipa imediat următoare îmi recapăt identitatea, ca în acele proiecții stereoscopice în care două imagini rămîn despărțite pentru că operatorul a manipulat greșit aparatul, și se suprapun cum trebuie doar după ce le centrează astfel încît să ne dea iluzia unei a treia dimensiuni. Atunci, camera mi se pare a fi căpătat o înfățișare cu totul nouă... Teribila întrebare « Cine sînt cu adevărat? » îmi încolțește în minte ca un corp total străin ce s-a născut înăuntrul meu, cu desăvîrșire necunoscut mie; și rezolvarea acestei probleme are nevoie de o luciditate mai profundă și mai deplină decît simpla luciditate a creierului. Toate părțile trupului meu care pot simți această tulburare se luptă, atunci, și se revoltă cu mai multă violență și într-un mod mai elementar decît în viața obișnuită. Toate cer cu insistență un răspuns. »

Descrierea acestor experiențe ale înstrăinării de sine poate foarte bine aminti de unul din momentele aurei epilepticului, cînd acesta are sentimente de alienare provocate categoric de boală, sentimente opuse fenomenelor, mai frecvent descrise, de *déjà-vu*. În asemenea momente epilepticul poate suferi o pierdere a memoriei în timpul căreia nu se mai recunoaște pe sine sau se poate chiar simți « posedat » de o ființă străină. Mai tîrziu, după trecerea crizei, e posibil să nu-și mai amintească nimic din acest moment.

Confesiunile lui Blecher, însă, nu sînt neapărat legate de asemenea momente. Deși descrie în amănunt anumite « crize » din copilărie ce puteau fi de natură epileptică, pe el îl interesează, în general, mai mult analizarea și descrierea altor experiențe, produse de sentimentul inutilității și frustrării. Își amintește, atunci, întreaga viață trecută, toate întîmplările din anii precedenți bolii, doar în termenii suferinței și zădărniciilor, pe care acum le simte ca un invalid fără șanse de vinde-

care. Autobiografia lui constă, aşadar, aproape exclusiv din amintiri pe care toţi ceilalţi scriitori le reprimă pentru totdeauna.

Dintre artiştii dadaişti, Kurt Schwitters a fost primul care a creat o operă de artă originală bazată pe materiale salvate din resturile ignorate sau înlăturate de alţii. Blecher adoptă aceleaşi criterii în alegerea experienţelor de viaţă care-i provoacă incântarea. Înclinarea lui spre banalitate şi suferinţă devine astfel totală; dar el reuşeşte să extragă un nou sens al sublimului din senzaţii şi observaţii pe care alţii le-ar putea considera irelevante sau chiar umilitoare.

În româneşte de IOANA IERONIM

SMARANDA BRATU STATI

Ştefan Augustin Doinaş în italiană «L'ASSEDIO»

După tălmăcirile în germană şi engleză, ne bucurăm să salutăm integrarea poeziei lui Ştefan Augustin Doinaş în orizontul liric italian, prin volumul antologic *L'Assedio*, apărut la editura elveţiană Munt Press, cu un studiu introductiv de Roberto Sanesi, care, alături de Florian Potra, semnează traducerea. Fără îndoială, aceste semnături sînt, de la sine, o garanţie, deoarece, pentru a insista doar asupra uneia, Roberto Sanesi s-a afirmat de multă vreme nu numai ca eseist şi poet, pornit în căutarea unui nou limbaj care să echilibreze în el tradiţia şi experimentul, dar şi ca unul dintre cei mai valoroşi traducători de poezie. Tălmăcirile sale din poezia americană şi engleză au marcat, în peisajul italian, o contribuţie însemnată la efortul de a stabili acele contacte şi confruntări spirituale de care literatura are nevoie permanent pentru a-şi configura domeniul naţional, şi totodată o importantă operă de filtrare valorică datorită antologiilor şi eseurilor critice. Pentru poezia românească şi engleză contemporană, Sanesi manifestă de cîţiva ani un interes constant, vădit în pricea mul rînd de traducerea volumului lui Eugen Jebeleanu, *Poarta leilor* (Milano, Palazzi, 1971). Întîlnirea lui Sanesi cu Doinaş pe calea traducerii se înscrie aşadar într-un climat de contacte spirituale preexistente, dar înăuntrul acestuia, ea se dovedeşte a fi nu o alegere întâmplătoare, ci, pe temeiul unei serii de afinităţi, o adevărată elecţiune. Ceea ce îi aseamănă pe cei doi poeţi este, poate, în primul rînd activitatea continuă de cititori şi tălmăcitori de poezie, adică o nevoie comună de confruntare activă a posibilităţilor plastice ale propriei limbi cu forme de cultură străine. Şi, din nou, nu e întâmplător că în studiile pe care fiecare dintre ei le-a dedicat operei celuilalt — pe de o parte studiul introductiv al lui Sanesi la volumul în discuţie, pe de alta, eseuul lui Doinaş *Roberto Sanesi şi exorcizarea obiectelor*, în volumul *Orfeu*

și tentația realului, Editura Eminescu, 1974) — poezii își atribuie reciproc, dacă nu aceleași izvoare, aceleași continuități culturale : poezia anglo-saxonă a unui Wallace Stevens, William Carlos Williams, a unui Cummings, contiguități care, deși în cazul lui Doinaș parțiale, pot totuși stabili un teren comun de sensibilitate expresivă. Investigarea paralelă a acelorași studii revelă, însă, prin afirmații încrucișate, că afinitatea pătrunde în spații mai adânci, în concepțiile privind rosturile poeziei. Îi unește aici nu numai o permanentă « tentație a realului » ci și același control lucid asupra materialului expresiv, aceeași regulă a demnității constând în supravegherea rațională a actului creator, pudoarea de a nu lăsa liber fluxul emoțional, ci a-l disciplina printr-o meditație calmă și un exercițiu de depășire a senzorialului. Aceste afinități ar fi destule pentru a indica în poetul Sanesi pe acel traducător privilegiat despre care vorbește Georges Mounin, care poate înțelege valorile și vibrațiile emotive ale unui text străin, deoarece el, ca poet, vine în întâmpinarea poetului tradus printr-o construcție psihică și o concepție despre lume analogă. Pe de altă parte însă, modalitățile de supraveghere a materiei poetice diferă la cei doi : Sanesi, în propria sa poezie, practică o retragere deliberată în dosul obiectelor, de unde o tendință de încifrare a mesajului ; Doinaș, dimpotrivă, retrage fluxul emoțional în spatele unui adevărat ceremonial constituit fie de o imagistică abundentă de nuanțe barocă, fie de reintronarea granițelor sacre ale prozodiei tradiționale. Această diferență în tratarea expresiei poetice poate explica de ce, în pofida afinităților arătate, traducerea revelă uneori un Sanesi reticent la cadența lui Doinaș. Această dublă mișcare, de atracție conceptuală și de îndepărtare formală, devine pertinentă chiar în studiul critic dedicat de Sanesi lui Doinaș și explică nu numai soluția adoptată de traducere ci și modul de alcătuire a antologiei.

Sanesi pornește în studiul său de la o analiză subtilă a expresiei lingvistice a poeziei lui Doinaș, o analiză în care limbajul poetic este privit nu în raport cu anumite forme circulante într-o zonă cronologică sau geografică ci în raport cu esența poemului ca atare. În această perspectivă, Sanesi identifică în poezia lui Doinaș două ipostaze expresive : una în care ideea pare anterioară expresiei, alta în care ideea nu se configurează într-un « subiect », ci se constituie din însuși efortul limbajului de a se realiza. Sanesi și Potra aleg de fapt poeziile după niște motive tematice : pe de o parte poezii care ținesc spre o definire a existenței, ajungând să exprime, scrie Sanesi, « imposibilitatea de a seiza un început, continua coincidență (în oglindă) a termenilor în joc — în concluzie, un scepticism pătimaș și scotocitor, dar fără ieșire, nelăsând, ca reper sigur, altceva decât propriul său mecanism ». Din acest scepticism, Sanesi scoate la lumină mesajul pozitiv al rezistenței la asediul sau tentația dubiului — de aici și așezarea întregului volum sub semnul poemului *Asediu*, care pune mai vădit problematica existențială în niște termeni etici. Pe de altă parte sînt poemele care încearcă o definire a poeziei și a actului poetic, în care Sanesi vede « o încercare de răspuns la acest asediu : descoperirea rostului pe care îl are efortul de a te apăra (poezia, scriitura încetînd să mai fie separate sau opuse în mod simplist) pentru a evita înfringerea de către o veșnică tautologie descriptivă ». Această afirmație se sprijină pe faptul că Sanesi depistează înăuntrul poeziilor lui Doinaș o semnificație profundă care leagă concepția poeziei de o gândire filosofică asupra istoriei : « Odată ce s-a acceptat faptul că este de neconceput o fractură între poezie și istorie — scrie el —, odată ce s-a respins o definiție a artei ca univers opus (în realitate, doar aparent opus, dacă orice opus continuă să fie definit prin chiar opusul său, un opus subordonat identității), în acest fel privilegiînd-o, și prin urmare înstrăinînd-o, soluția este clară : ori se decretează arta drept o existență solitară, într-un solipsism arid, ori se încearcă o ieșire din identitate și din contrariul acesteia, asumînd arta ca energie potențială, ca forță de semn opus și autonom care

să evite orice posibilitate de sinteză, care să se infiltreze ca element subversiv și să se sustragă oricărei determinări preexistente ». În chiar această tendință de a evita, printr-o condiție a expresiei poetice, un impas metafizic, Sanesi simte cel mai bine modernitatea poeziei lui Doinaș. Și cum această tendință este, la nivelul poemelor, structurată logic, adică este cel mai ades o idee exprimată, traducerea italiană, care urmează mai degrabă linia semnificației decât pe cea a semnelor — ca să folosesc o expresie a lui Doinaș —, se dovedește, de fapt, fidelă originalului în ce are acesta mai profund și mai « internațional » modern.

M-am simțit dator să fac această afirmație deoarece, formal, poezia lui Doinaș, rămânând perfect individuabilă, capătă uneori în traducerea italiană o configurație nouă. Într-o serie de poeme — parabolă cu sens clar, acceptînd din original exprimarea explicită a ideii, Sanesi și Potra îi adaugă o participare etică mai evidentă, prin ruperea ritmului prozodic și instituirea — de pildă în *Jurnal de bord* și *Reportaj din sac* — unel mișcări grave de proză solemnă și descărnată. Își păstrează, însă, toată bogăția poemelor de virtuozitate lexicală, unde cuvintele se răsfilă într-o explozie mirifică și se readună ca penele în coada *Păunului albastru*, printr-un joc de lumini pe nemișcate mozaicuri bizantine: *ragnatele, erbe, miele; / parole, semi di parole che / rifiutano il midollo; zone limitrofe / al nulla e trote del Giordano; / calici, campane e tori mirra / dalle fumate liturgiche e canti / pietrificati da secoli, dissolti / ora da un raggio. « păianjen, ierburii, miere /: cuvinte, simburii de cuvinte, care-și / refuză miezul; / zone limitrofe / neantului, și păstrăvi din Iordan; / potire, clopote și turnuri; / smirnă / cu fumegări liturgice, și arii / de secole-mpietrite, dizolvate / acum de-o rază »*. La fel de integrală e recuperarea în muzicalitatea italiană a puterii de incantație din *Trei ipostaze ale mării*, festivitatea solemnă de numire a substanțelor minerale în stare de grație: *Il grilo candido / in cui lo sposalizio / del corallo col bianco fa nevicare angeli, / e l'ürmito esplosivo, alberello chimerico / dove canta l'uccello Rurütü, e infine scudo supremo / il translucido orfirio (« candidul gril în care măritișul / coralului cu albul ninge îngeri, / urmitul exploziv — arbust himeric / în care cîntă pasărea Rurütü, / și — pavăză supremă — translucidul / orfir)* . Modificarea cea mai evidentă pe care o reprezintă traducerea față de textul original este, fără îndoială, abolirea rimei. Iar în această privință sînt mai interesante rezultatele decât motivele, știut fiind că poezia italiană contemporană se scutură de prozodie ca de o plază rea, în așa fel încît o tentativă de rimare ar fi riscat să proiecteze poezia lui Doinaș într-un cadru retoric și îmbătrînit. Cu excepția citorva pierderi de stanză lirică (poemele *Structură* și *Miercuri*), în general, eliminarea rimei înseamnă mai ales o schimbare de perspectivă. Solemnitatea clasică, statuară, sugerînd eternitatea și deznădejdea ei, din *Laokoon*, sau tempoul vivace, purtător de ironie din *Veste*, în italiană se netezesc într-o stare mai egală, unde discursul, apropiindu-se de proză, despoale parabola iar aceasta se impune deodată seacă și gravă ca o condamnare. Același lucru despre *Asediul* care pierde solemnitatea construită ca o condamnanță. Același lucru despre *Asediul* care pierde solemnitatea construită ca o condamnanță. Același lucru despre *Asediul* care pierde solemnitatea construită ca o condamnanță. Același lucru despre *Asediul* care pierde solemnitatea construită ca o condamnanță.

Într-o privire mai cuprinzătoare, descărnarea de prozodie pe care o operează traducerea, are un efect dublu: pe de o parte uniformizează poezia lui Doinaș, împingînd-o spre o proză construită și severă, pe de altă, șterge răgazul delectării muzicale în favoarea unei reflexii etice. În acest sens, mi se pare că această versiune,

lăsînd intactă densitatea mesajului, tînde să-l înscrie pe Doinaş într-o zonă de cultură italiană care, trecînd pe lîngă ermetici, leagă poezia lui Jahier de cea a lui Pavese, adică într-o poezie nearistocratică, marcată, cu precădere, de valenţele ei etice şi ideologice şi, prin aceasta, mai apropiată de sensibilitatea cititorului italian ai ultimilor ani.

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

Revista «Literatura na swiecie» şi creaţia literară românească

Un număr al cunoscutei reviste poloneze *Literatura na Świecie* (nr. 2/70—1977) consacră aproape o treime din conţinutul său literaturii române moderne şi contemporane. Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Geo Bogza, Eugen Barbu, Radu Boureanu, Ivăsiuc, iată autorii din care s-a selecţionat un grupaj substanţial de pagini — versuri şi proză — pentru a fi prezentate în traducere cititorilor polonezi. Blaga figurează cu versuri din *Poezele luminii* şi din *Lauda Somnului*, acestea din urmă în tălmăcirea inspirată a lui Jan Prokop, el însuşi poet, eseist de valoare, cercetător ştiinţific la Institutul de literatură al Academiei poloneze de ştiinţă şi în această calitate bun cunoscător al fenomenului literar românesc. Din *Trilogia culturii* s-a tradus capitolul referitor la mituri, atît de semnificativ pentru concepţia ontologică a lui Blaga. Din *Hanul Ancuţei* s-au ales cîteva capitole compacte, întru interpretarea şi comentarea cărora s-au adăugat paginile lui Nicolae Manolescu despre lumea ficţiunii sadoveniene din lucrarea *Teme* (1971). Sectorul liric mai cuprinde *Tinca* lui Arghezi în traducerea alertă a lui Tadeusz Chrościelewski, şi două poeme ale lui Radu Boureanu din 1970. Credem că tot în acest sector putem integra patru fragmente din *Paznic de far* al lui Bogza, fragmente ale căror virtuţi poetice au fost redată în mod exemplar de către dăruita traducere a *Cărţii Oltului* şi a *Ţării de piatră*, Danuta Bieńkowska. Din romanele româneşti contemporane aflate actualm ente sub tipar în Polonia (la editurile PIW şi *Książka i Wiedza*) s-au ales capitole masive din *Păsările* în traducerea Janinei Wrzosekowska şi *Principele* în aceea a Danutei Bieńkowska. În fine, etnologia românească e reprezentată, deopotrivă, printr-un capitol din *Coloana cerului* de Romulus Vulcănescu, tot sub tipar, la editura LSW. Ca o subsumare a coordonatelor majore ce caracterizează scrisul românesc de astăzi, beletristic, eseistic, etnografic, precum şi sub alte aspecte ale culturii noastre, se plasează în final articolul dens semnat de Danuta Bieńkowska, *În căutarea surselor unei culturi specifice*. Această caracterizare, personală şi substanţială, nu constituie numai o trecere în revistă informativă sau o analiză aprofundată, ci se axează pe constanţa tradiţiilor româneşti vîi, coroborate cu cerinţele culturii actuale în dezvoltarea ei multiple. Elementul informaţional nu-i lipseşte totuşi, căci articolul semnalează în cifre elocvente statistica răspîndirii traducerilor de carte românească în străinătate şi — evident — cu precădere în Polonia. La finele volumului, s-au înserat note bibliografice succinte, dar edificatoare pentru cititorii polonezi, privind operele

din care s-au tradus fragmentele publicate. Nu putem trece cu vederea sugestivă ilustrare grafică a materialului selectat, pe alocuri inspirată din creația brâncușiană, nici coperta — la fel de sugestivă și adecvată grupajului literar, mărturisind un deosebit și ales interes pentru cultura românească de astăzi și din totdeauna, față de permanențele și perspectivele ei.

ROXANA EMINESCU

Un colocviu perpetuu al artelor

Tineretea unei reviste nu se măsoară după numărul anilor care s-au scurs de la înființare, după vârsta redactorului șef sau după media de vîrstă a colaboratorilor. O revistă se naște din nou cu fiecare număr, riguros supusă legii negării negației. Revista nu are timp să aștepte, precum cărțile, precipitățile de substanță intelectuală. Și în această neiertătoare presiune a unui ritm accelerat cerind neconținut răspunsul « prezent » stă condiția tragică dar și frumusețea vieții unei reviste. Supus grabnic îmbătrînirii, fiecare număr de revistă trecut întinerește în fiecare număr vîltor. Supusă erorii de multe ori mai repede decît o carte, de tot atîtea ori trebuie să conjure primejdia prin arma cea mai la îndemînă și cea mai proprie: liberul schimb de opinii, aderarea fierbinte la bătaia ceasului, temperatura înaltă a participărilor la discuție, niciodată solilocviu, întotdeauna mai mult decît dialog. Acesta trebuie să fie mesajul pe care ni-l transmite de la început, prin numele ei, cea mai prezentă revistă de cultură portugheză, *Colóquio — Colocviu*. Numele acesta revista îl onorează fără șovăieli de la înființare pînă astăzi, adevărat și viu colocviu al literelor și artelor. Iar faptul că trecerea pragului însemnat de garoafele roșii ale lui aprilie '74 nu-i schimbă înfățișarea, și acordarea la noul timp portughez se face aici fără violență sau dezorientare, se explică prin aceea că, de la bun început, paginile l-au fost deschise celor mai progresiste concepții artistice și ideologice, deschise schimbului de păreri și opiniilor de semn contrar.

Ar fi multe de spus despre această publicație exemplară, care își deschide de fiecare dată sumarul cu titluri dintre cele mai înspîitoare, de eseuri și anchete despre *Avangardă ideologică și avangardă literară* (nr. 23/ ianuarie 1975), *Realism* (nr. 31/ mai 1976), *Libertate și accesibilitate a operei literare* (nr. 32/ iulie 1976), *Literatură și politică* (nr. 33/ septembrie 1976), ca să continue cu documente, comentarii de traduceri ale capodoperelor literaturii universale în portugheză, texte inedite de poezie și proză, comentarii și recenzii, informații culturale, etc.

Înființată în 1958, sub direcția regretatului istoric și critic de artă Reynaldo dos Santos (autor al unei *Istории a artei portugheze* apărută anul trecut în traducere românească), cu un program comun de literatură și artă, își păstrează înaltă tinută academică în sensul cel mai bun al cuvîntului, impecabilă și din punct de vedere grafic. În 1971, *Colóquio* s-a despărțit în cele două serii — *litere și arte* —, fiecare cu cîte șase, și respectiv cinci numere anuale. Dar « despărțit » nu este cuvîntul potrivit pentru

gemenale publicații ce asigură acum o mai bună cuprindere a întregului domeniu cultural. Sub direcția eminentului critic de artă José Augusto França, *Colóquio* — își concentrează eforturile pentru a oferi o panoramă cit mai completă de arte plastice, teatru și muzică, portugheze și nu numai portugheze, vibrând la toate prefacerile sociale din țară, punând în discuție cele mai arzătoare probleme ale teoriei și criticii de artă: *Artă și revoluție*. *Vase comunicante* (nr. 25/1976), *Grafism ideologic*. *Afișul politic în Portugalia* (nr. 26/1976), *Despre Guernica* (nr. 18/1974), *Max Reinhardt — om de teatru* (nr. 23/1976): iată, la întâmplare, câteva titluri care pot da seama de efervescența unei reviste.

Din 1971 până în 1975, când venerabila vîrstă l-a chemat pe profesorul Hernani Cidade să se retragă în panteonul cultural al celor care au fost, personalitatea lui remarcabilă s-a impus ca o grăitoare carte de vizită a seriei *Colóquio-Letras*. Imagine tradițională a omului de cultură total dăruit aflării și păstrării valorilor spirituale ale neamului său, Hernani Cidade dă seamă societății căreia îi aparține printr-o imensă listă de lucrări, generoase și pline de substanță. Iată câteva titluri din vasta lui operă: *Lecții de literatură portugheză*, *Literatura portugheză și expansiunea maritimă*, *Luis de Camoes*, *Lecții de literatură luso-braziliană — Epocă și stiluri*, *Conceptul de poezie ca expresie a culturii*, *Marchiza de Alorna*, *Bocage*, *Secolul XIX*, *Antero de Quental*.

Colaborator apropiat al regretatului profesor Hernani Cidade, directorul de astăzi al revistei se poate lăuda cu un palmares la fel de important. Vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor Literari și autor a numeroase studii, printre care cele consacrate lui Fernando Pessoa nu ocupă locul cel mai puțin important, Jacinto do Prado Coelho ne-a vizitat cu cîțiva ani în urmă țara și a conferențiat la Institutul de istorie și teorie literară « G. Călinescu ». Lucru nu lipsit de semnificație dacă răsfoim paginile revistei și întîlnim de atîtea ori, alături de numele unor distinși colaboratori de pe toate meridianele lumii, nume românești. Înainte de despărțirea în cele două serii, în nr. 60 din octombrie 1970, profesorul Gh. Bulgăr semnează o *Scrisoare din România: Un secol de poezie română modernă*. Pe contrapagină, frumosul chip al marelui nostru poet național. Și câteva fragmente de poeme traduse în portugheză. O descoperire emoționantă dacă ne gîndim cit de puține lucruri știam noi despre Portugalia în anul acela. Un început căruia îi urmează, sub aceeași semnătură, *Permanențe romanice în România* (nr. 5/ianuarie 1972), *Ovidiana și Eminesciana* (nr. 11 / ianuarie 1973). Noi glasuri de la meridian românesc i se alătură: Mihai Zamfir cu *Centenarul Brîncuși* (seria *Artes* — nr. 28/1976) și *Trei romane despre Istoria contemporană — « Incognito » de Eugen Barbu*, « *Galeria cu vișă sălbatică* » de Constantin Ţoiu și « *Delirul* » de Marin Preda (nr. 33/septembrie 1976). Ultimul număr din 1976, nr. 34 al seriei *Letras*, se deschide cu un eseu despre dada-îști semnat de Adrian Marino: *Avangarda istorică a libertății*, studiu sobru și îngrijit ce reprezintă cu onoare critica românească actuală. Svelte punți de legătură între două meridian culturale înfrățite prin limbă și afinități temperamentale, care ne umplu de satisfacție și ne invită la înălțarea altora, tot mai trainice.

Simple constatări cu ochiul liber

Cîteva zile petrecute la Bratislava sînt convingătoare pentru atenția de care este înconjurată producția noastră editorială în capitala slovacă. Dovezile își ies în cale chiar de la prima tentativă de abordare a orașului pe cont propriu. Nu departe de piața centrală, dominată de colonadele intrării Teatrului Național, îndreptîndu-te către silueta turnului medieval împlîntat într-o coastă a așezării întîlnești la prima intersecție, vitrinele vaste ale librăriei de la parterul modernului imobil unde funcționează Editura și Casa Scriitorilor Slovaci. Înăuntru, obișnuitele standuri pe specialități, expun un evantai seducător de tipărituri. Surprizele plăcute încep de la foietarea întîii publicații asupra căreia îți cad ochii, atrași de copertile divers colorate, de la un număr la altul, ale revistelor « Romboid », sub frontispiciul cărora stă scris: « literatura — teoria — kritika ». Caiete de formatul « Vieții Românești », cu o ținută grafică mai fantezistă (ilustrații în alb negru, titluri îngroșate, alternări de quadrat și pe aceeași pagină, colontitluri, clape) rezervă regulat un oarecare spațiu literaturilor străine. Cu tot obstacolul limbii, nu este greu de depistat într-un astfel de caiet, solar copertat (8/77), comentariul dedicat cărții lui Corneliu Barborică avînd ca obiect tocmai popularizarea la noi a valorilor literare slovace. Sub copertile altei reviste similare și-au găsit loc cîteva tălmăciri din Blaga, semnate de Jan Svantuer. O vizită ulterioară la redacție va fi edificatoare: cei ce alcătuiesc prezenta echipă « Romboid », în frunte cu volubilul critic Marian Kovačik, urmăresc îndeaproape actualitatea literară românească, fiind stimulați de multiplele relații personale, colegiale, stabilite cu autori de la noi. Vizitele reciproce își arată încă odată maxima eficiență și este reconfortant să poți discuta despre Fănuș Neagu, Nichita Stănescu sau Marin Sorescu, la Bratislava, ca și cum te-ai afla între confrăți bucureșteni. Din perspectiva familiarizării cu valorile consacrate, un adevărat torent de întrebări își propuneau să circumscrie contribuția noilor generații, revelațiilor de ultim moment, mai cu seamă pe tărîmul poeziei.

Ca să se materializeze, această dorință de cunoaștere are nevoie de sprijinul neapărat al unui corp de traducători avizași și ei există. În aceeași vitrină de la "Slovensky Spisovatel", în colțul celor mai recente apariții, puteai fi văzut volumul cu numele Hortensiei Papadat-Bengescu pe copertă (*Bachov koncert*) în tălmăcirea lui Jan Kerdo, editat într-o colecție ce se difuzează pe sistem de abonament anticipat, de unde tirajele impresionante (în cazul respectiv: 38.000). O rapidă investigație spre a depista și alte eventuale titluri ne aduce în posesia traducerii nuvelei lui Titus Popovici, *Morțea lui Ipu*, inclusă într-o serie în al cărei catalog figurează prestigioase selecții din: T. S. Elliot, Raymond Queneau, William Faulkner, Hermann Hesse, Bella Ahmadulina, Malakovski, Miodrag Pavlovic, Sandor Weöres, Cesare Pavese, Vladimir Solouhin, Eduardas Miezelaitis, Vilem Zavada, Milan Rufus, William Carlos Williams, Gyula Illes, Alvaro Corrado, Julian Przybyos ș. a. Semnatara traducerii, Lubica Vychováá, se dovedește, de cum îi faci cunoștința, îndrăgostită

ORIZONT

cu adevărat de literatura română, a cărei limbă o vorbește cu tandră cursivitate, inițiată în multe dintre nuanțele ei. Asta i-a și permis să se « aventureze » în găsirea unor echivalențe pentru *Poveștile* lui Creangă, de curînd încredințate editurii spre publicare (după ce, mai de mult, publicase *Fram, ursul polar* de Cezar Petrescu). Visul Lubicei Vychovalá pare să fie *Craii de Curtea Veche* și, în conversații, revine des asupra personalității enigmatice a lui Mateiu I. Caragiale, solicitînd detalii, sugestii ajutătoare pentru spinoasele probleme ce se ridică începînd încă de la găsirea unui corespondent convenabil pentru buclucașul titlu (de care, se știe, s-a împiedicat și o experimentată traducătoare cum este Danuta Bienkovska). Între timp, nu neglijează cărțile din producția curentă și, dintr-un mesaj recent al său, rezulta că are pe șantier transpunerea în slovacă a romanului *Fascinația* de Laurențiu Fulga.

Cu trenul, pînă la Bratislava, sînt necesare aproape 24 de ore, dar distanța geografică nu mai contează față de solidele punți spirituale, mereu mai numeroase, capabile să ne dea sentimentul comunei participări la înfăptuirea aceleași civilizate și pașnice umanități.

În dialogul de idei

Tot mai frecventă, prezența unor nume românești în diferite publicații străine de teorie și comparativistică literară indică un prestigiu crescînd în cadrul unui fertil și susținut dialog de idei, purtat într-un spirit de stimă și ridicată exigență științifică. După locul ce li se acordă în aceste publicații, se poate aprecia interesul pe care îl stîrnesc în cercurile științifice internaționale cercetările lui Al. Dușu despre originile și particularitățile culturii sud-est europene, studiile de estetică marxistă ale lui N. Tertulian sau investigațiile în istoria artei întreprinse cu supla rigoare de Radu Bogdan. Multe dintre publicațiile ce adăpostesc colaborările lor au un caracter academic, prezintă un grad înalt de strictă specialitate și, prin urmare, sînt sortite unei circulații restrînse. Dar măcar informativ, publicul nostru larg merită să fie ținut la curent cu obiectul și varietatea contribuțiilor românești la îmbogățirea și diversificarea cercetărilor internaționale. Dacă ar exista la noi un buletin bibliografic corespunzător, s-ar evidenția imediat prolfica activitate în domeniul respectiv desfășurată de criticul și teoreticianul clujean Adrian Marino. Numai în ultimul an, semnătura sa a putut fi remarcată în revista pariziană « *Les Lettres Nouvelles* » (*Drumurile actuale ale criticii*), în varșoviana « *Dialectics and Humanism* », în tipăriuri americane ca « *New Literary History* » din Virginia sau, pentru a reveni în Europa, la Lisabona (« *Colóquio-Letras* »), nu înainte de efectuarea unei scurte escale în paginile cubanezei « *Union* » (*Național și universal în literatură și critică*). Dacă mai adăugăm la acest întins periplu și faptul, bunăoară, că se pregătește la editura « *Complexe* » din Bruxelles apariția în franceză a volumului său *Critica ideilor literare*, înțelegem și vom aprecia în Adrian Marino pe unul dintre cei mai harnici exponenți ai gîndirii literare românești peste hotare.



PIERRE ROUVE

Măiestrele lui Ovidiu Maitec

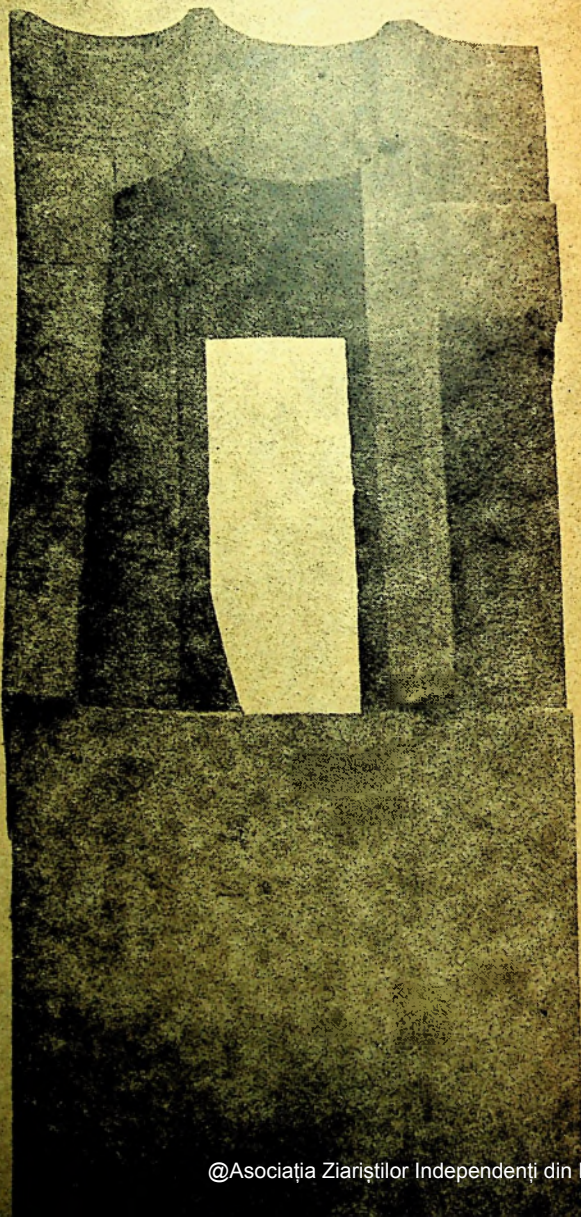
Precum străbunul Ovidiu al propriului său tărîm natal, Ovidiu Maitec este un mare meşter de Metamorfoze: formele transformate alcătuiesc forumul său. Cînd încetează oare pasărea de a semăna a pasăre, rămînînd pasăre totuşi? A ocoli această întrebare ar putea avea drept consecinţă surghiunirea acestui sculptor român de înzestrare aparte în sumbrul ţînut împotmolit al incomprehensiunii totale. Unicul drum de acces spre elocvenţa lui laconică trece prin răspicata respingere a trăsăturilor accidentale, — oricît de agreabile —, ca entitatea contemplată să ni se arate în acea nudă austeritate care o face să fie ceea ce este: « volucritatea » păsării. Dintr-un astfel de deces al aparenţelor renasc esenţele. Un atare făcător de minuni este Maitec. Cioplitul, pentru el, este o aspră meditaţie manuală, prefăcînd zborul clipelor în fărîme de eternitate.

Imaginaea aceasta nu este o delirantă divagaţie romantică: dacă este ca sculptura să nu moară, rămîne imperativ ca sculpturile să semnifice, mai curînd decît să arate. Şi este necesar ca aceste semnificaţii să fie, la rîndul lor, forme. Volumele se cuvine să ne vorbească în volume. Factura se cade să ţină loc de frază. Nu alta este lectura aprofundată pe care Maitec ne-o impune, ca să pricepem rostul pieselor de lemn cizelat purtînd pecetea spiritului său. Nu triumfă el oare — în acest contrapunct al contrariilor — mai înţelept decît frumuseţea, mai cald decît echilibrul pentru care Hegel găsisese termenul, astăzi uitat, de « kallistică »? Zboruri sau goluri, silabele sale tangibile scandează un sens solemn care transcende simţurile, fără totuşi a le tăgădui vreodată. Măiestrele lui Maitec onorează Spiritul. La incandescenta temperaturilor înalte, lemnul său desfide cariul ce muşcă din buturuga ţîmpului.

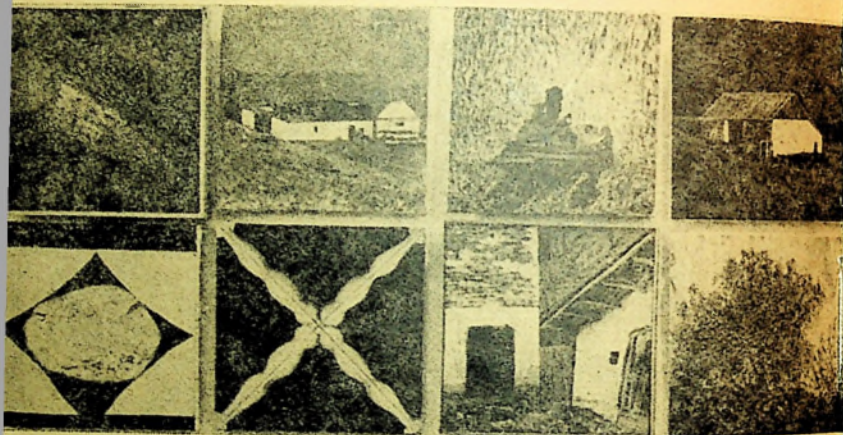
În româneşte de ADREI BREZIANU

Q. N.
OVIDIU MAITEC
◀ POARTĂ
CUB ▶
PORTAL II ▶▶▶
PORTAL I ▶▶▶





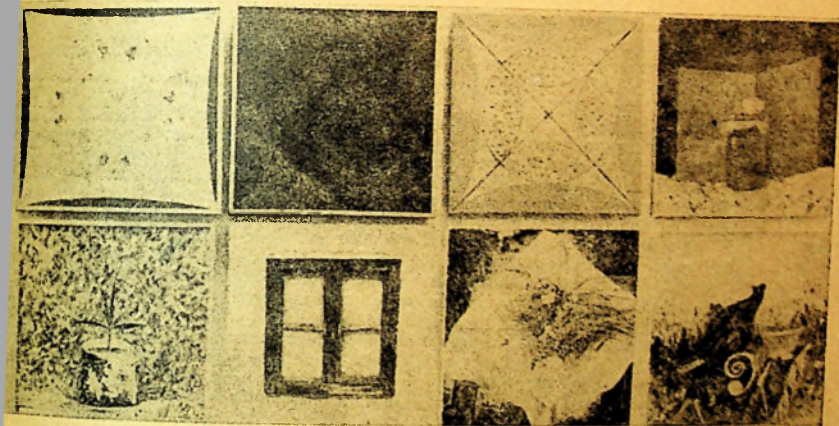




PAUL OVERY

România și artiștii ei

Dacă pentru noi, englezii, vine din cînd în cînd vorba despre arta românească, prima asociație de imagini este, în general, aceea cu niște fotografii în alb și negru reprezentînd, poate nu prea clar, sculpturi ale lui Brîncuși reproduse într-un tratat despre arta secolului XX. Brîncuși e cunoscut, cel puțin după nume. Aici în Anglia, avem un singur Brîncuși, la Tate Gallery, și alte lucrări de-ale sculptorului n-au fost expuse, în sălile noastre, decît foarte rar. Incontestabil însă Brîncuși este un nume cu răsunet și trecere mare. Aș adăuga prea lesnicioasă. Reputația lui, într-adevăr, se acceptă în general necritic, întrucît operele lui sînt, ia noi, imperfect cunoscute. Artă românească, pe de altă parte, nu se încheie cu Brîncuși. De bună seamă, nu este ușor pentru artiștii unei țări mici și îndepărtate, să trăiască și — mai important încă — să lucreze în preajma unei asemenea legende. Cu toate acestea, în mod surprinzător, arta românească contemporană se dovedește extraordinar de



HORIA BERNEA, Studii

vie și variată. Probabil că — în această privință — România este, alături de Polonia, cea mai interesantă dintre țările europene. Fără îndoială prezența și influența operei lui Brâncuși se simte. Dar nu așa cum ar fi putut să fie, sub forma unei sterile reticențe față de noile idei și modalități de lucru. Este adevărat, se lucrează mult în lemn, ceea ce duce cu gândul la Brâncuși. Dar Brâncuși, la drept vorbind, a creat puține lucrări în lemn; deși nu-i mai puțin adevărat că tot ceea ce este major în creația brâncușiană poartă puternica pecete a tradiției românești de sculptură în lemn, România fiind o țară cu păduri bogate. Chiar atunci când nu a utilizat lemnul ci a recurs la alte materiale, Brâncuși a pornit totuși de la lemn, de pildă în cazul operei sale celei mai importante, « Coloana infinită », ridicată la Tirgu Jiu, nu departe de locul său natal. Sculptura în lemn practică de artiștii români contemporani vădește înfrigurarea lui Brâncuși, dar mai ales prin aceea că el

a inaugurat o modalitate nouă de a lucra artistic lemnul, pornind de la meșteșugul țărănesc al cioplirii tradiționale, ca și al arhitecturii vechi în lemn —, multe din motivele sale, inclusiv acela al « Coloanei infinite » — putînd fi regăsite în unii stilpi la casele de țară din România.

... În cazul lui George Apostu, cel mai interesant, cred eu, dintre sculptorii români contemporani, exemplul lui Brîncuși pare să fi eliberat o vitalitate și o înțelegere atavică a materialului, moștenită, desigur, de la țărani moldoveni din care el însuși se trage. Lucrul remarcabil în legătură cu arta românească contemporană este receptivitatea și deschiderea ei față de limbajele moderne, curente astăzi la scară internațională, îmbinate însă cu un simț al continuității și al tradiției meșteșugărești, cu acel sentiment adînc față de material, stins sau resuscitat artificial în țări care au cunoscut industrializarea mai devreme decît România. Astfel se explică faptul că în operele celor mai buni artiști români nu găsim nimic « folcloric » sau forțat, ci dimpotrivă, un simț al lucrurilor izvorit dintr-o penetrantă înțelegere a specificului românesc în raport cu lumea modernă.

Deși artiștii români au expus, în grup sau individual, în țări ca Franța, Germania și Italia, în Anglia nu am avut prilejul să vedem pînă acum decît puține expoziții cu lucrările lor. Nu acesta este cazul Scoției, unde Richard Demarco se străduiește neobosit să descopere valoarea în locurile unde te aștepți mai puțin, refuzînd să accepte prejudecățile convenționale despre primatul unor reputații acceptate, americane sau vest europene. Expozițiile organizate de el cu lucrări ale artiștilor din Europa de răsărit, de exemplu Polonia, România și Iugoslavia, sau ale avangardei (din punct de vedere britanic cel puțin) din Düsseldorf și din Austria —, se numără printre cele mai remarcabile dintre polivalentele sale înfăptuiri. La Londra, ni se pare tipic faptul că, deși Beuys a fost acceptat — la urma urmelor numele său este prezent în mai toate revistele internaționale de artă — și deși o expoziție austriacă a fost deschisă la ICA — nu s-a organizat pînă acum nici o expoziție cu lucrări ale artiștilor din Europa răsăriteană, așa cum a făcut, la Edinburgh, Demarco; abia după ce, la două din edițiile Festivalului din Edinburgh, acesta din urmă a prezentat pe Kantor cu teatrul cracovian Cricot, o primă expoziție cu lucrări plastice ale artistului polonez a putut fi organizată la Whitechapel, concomitent cu a treia sa apariție (la Edinburgh, cu prilejul Festivalului, și în septembrie la Hammersmith). Demarco, ca să revenim la el, a prezentat în mai multe rînduri pe artiștii români în individual, și, în colectiv, cu prilejul expoziției « Arta românească azi » din 1971.

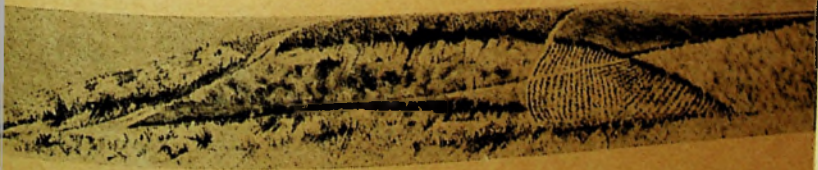
... Bernea (născut în 1938) este unul dintre cei mai valoroși artiști români, opera lui putînd fi comparată cu a oricărui alt european din generația sa. Bernea a lucrat un an la Paris, unde a expus la « Biennale des Jeunes » și, de asemenea la mai multe expoziții prin Europa. . . Ca mulți alți artiști români, el îmbină figura-lă mai mult abstractă, deseori într-un raport de simultaneitate. Lucrările pe care le-a expus pînă acum în Marea Britanie, aparțineau mai mult genului abstract și conceptual, deosebit de cel practicat de Bernea în ultimul timp. Mă refer la o serie de picturi de extraordinară vigoare, avînd ca punct de pornire fotografia unui deal de lingă Brașov, în Transilvania, unde Bernea lucrează de obicei în timpul verii. E vorba de cea de-a treia dintr-o serie de picturi pe același subiect, expuse în cursul verii trecute la Edinburgh, la Galerile Demarco. Seria consta, la origină, din douăzeci de picturi, dar numai șaptesprezece au putut fi văzute la noi, trei dintre ele fiind achiziționate de Musée d'Art Moderne, la Paris. Bernea este preocupat nu numai de acest peisaj al său la diferite ore din zi și din noapte, sau la momente diferite ale anului și sub variații de climă, ci și de investigarea unor căi diversificate de a însemna pinza, spre a reprezenta unul și același peisaj; de asemenea, de modularea combinațiilor culorii spre a sugera schimbările de tonalitate, atmosferă și timp,

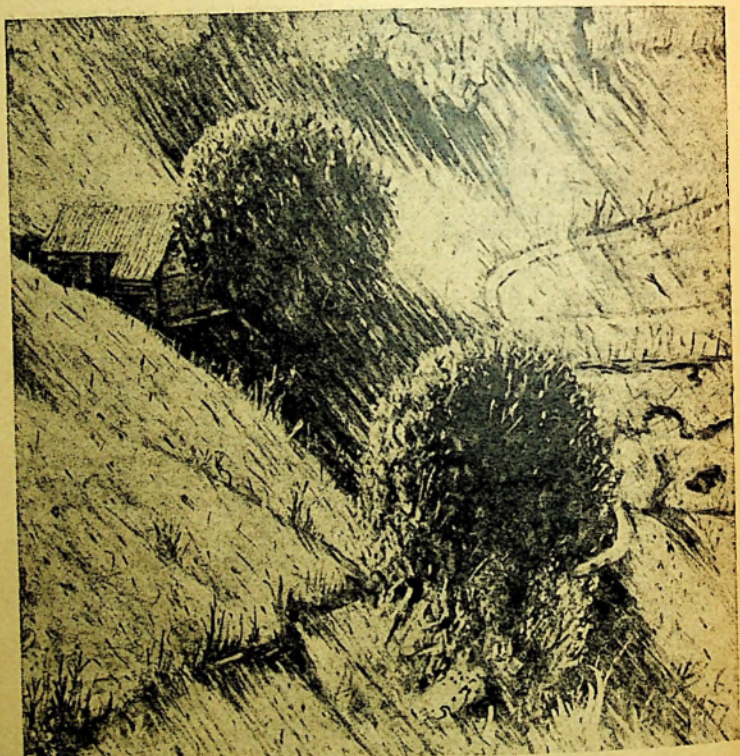
etc. Altă preocupare capitală este, pentru el, raportul dintre dealul adevărat și reprezentarea lui fotografică, pe care Bernea o utilizează ca reper tot timpul cîc pictează. Artistul insistă asupra faptului că această fotografie a dealului trebuie întodeauna expusă odată cu pictura, ca un fel de « punct de control ».

Ultima din cele patru serii cu acest subiect — e vorba de « Deal IV » — constă din picturi mai mari, de alt format decît cele expuse la Generative Art Gallery. Șapte la număr, ele au formatul orizontal al peisajului, pe dimensiunile de un metru pe trei. Sperăm să le putem vedea în Anglia la primăvară. « Deal III » a fost expus la Londra. Aceste variațiuni pe tema diferitelor posibilități de reprezentare sînt proba unui unghi de abordare extraordinar de viguros, relevant pentru dezvoltarea viitoare și primenirea artei peisajului. Nu cunosc artist în Marea Britanie sau în Europa care să facă ceea ce Bernea a reușit să facă în această privință, cu o perseverență exemplară, egalată de succesul cu care efortul său este răsplătit. « Deal IV » este ultima din seriile dedicate acestui subiect. Acum Bernea se concentrează asupra altor preocupări, reluînd unele din ideile explorate în lucrările sale anterioare. Abilitatea sa de a evolua, cu egală ușurință, între arta figurativă și abstractă, este o caracteristică a multora dintre artiștii români contemporani.

...Atît artiștii britanici cît și publicul larg ar putea profita de pe urma unei luări de contact mai profunde cu arta Europei răsăritene, mai ales cu creația de astăzi din Polonia și România. . . Mai multe contacte prin schimburi între artiștii britanici și cei din restul Europei ar fi, deasemenea, profitabile. Unul dintre cei mai buni sculptori tineri ai Marii Britanii, Nicholas Pope a petrecut un an în România, beneficiînd o bursă de studii, iar lucrările lui vădesc influența fecundă a lui Brâncuși, a sculpturii țărănești în lemn, ca și a sculptorilor români astăzi în viață. Este la fel de necesar ca artiștii din estul Europei să poată veni să vadă cu ochii lor desfășurările artei contemporane de la noi.

Adunate în mănunchi, aceste cîteva mărturii britanice despre unele înfăptuiri ale artiștilor români de astăzi, sînt un omagiu cu atît mai grăitor cu cît autorii sînt nume cunoscute ale vieții culturale engleze și chiar europene: Pierre Rouve, vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, și oaspete al țării noastre cu prilejul Colocviului dedicat Centenarului Brâncuși, și-a publicat omagial în revista londoneză *Arts Review*, Paul Overly, în cîteva rînduri și el oaspete al țării noastre, susține cronica de artă a marelui cotidian britanic *The Times*, iar Cordelia Oliver, autoarea unor penetrante note de analiză despre Horia Bernea, este critic de artă la prestigiosul ziar din Manchester *The Guardian*.





CORDELIA OLIVER

Despre „Dealul” lui Horia Bernea

« Artistul este dator să înțeleagă că ceea ce face este materializare, nu creare — noțiunea de „creativitate” este o perfectă ilustrație a vanității noastre ». Sînt cuvintele lui Horia Bernea într-o mărturisire mai lungă ce însoțește prezentare

expoziției sale cu titlul «Dealul», la Galeriile Demarco din Edinburgh. Declarația remarcabilă care, în trecut fie spus, spre deosebire de afirmațiile curente ale multora, merită toată atenția.

«Dealul» reprezintă o serie de șaptesprezece pinze orizontale, care, la o privire superficială, ar putea părea o simplă înregistrare anuală, notind în texturi, culori, fluctuații tonale, toate variațiile climatice și de anotimp cu puțință pe o temă dată, în acest caz un deal (nu un munte) de lângă Poiana Mărului în împrejurimile orașului Brașov din România. Aceste imagini, cituși de puțin «fotografice», sînt pictate împotriva oricărei idei acceptate de «stil», curentă în zilele noastre: pe alocuri cu o vigoare fățiș expresionistă, alteori cu concentrarea ochiului unui «primitiv» ce nu clipește, moștenitor al unei lungi tradiții; sau, iarăși, cu o subtilitate ce sfidează analiza. Într-adevăr, îți trebuie numai cîteva momente ca să descoperi că picturile acestea nu sînt deloc înregistrarea simplă a realității vizuale exterioare. Dar fascinația exercitată asupra memoriei — întinericul de catifea al protuberanței pe fundalul unui cer albastru-alburiu de decembrie; șoapta culorii delicate, îmbrățișînd paloarea lui ianuarie —, acestea sugerează impactul unor experiențe nemijlocite, cu toate că un fel de «materializare» a aspectelor nepercepute, un fel de comuniune cu acel statornic, totuși statornic schimbător, spirit al locului se dovedește tot atît de penetrantă, într-un fel deosebit, ca muntele magic al lui Cézanne.

Acest «Deal», reprezintă pentru Bernea, atît un obiect cît și o fereastră deschisă asupra universului. Mulțumită lui, ajungem la altă cunoaștere a formei inițiale. Aspectul fizic (ghicești că Bernea se bizuie, la fel de temeinic, pe obiectivul aparatului ca și pe ochi și pe inteligență spre a surprinde și fixa impalpabilul) — același contur teșit, rotund, este evident din orice punct am privi: fișile de pămînt cultivat devin, apoi, din ce în ce mai familiare ochiului, unele clădite în terase, altele nu; la fel, potecile, cărările, dîmburile și rîpele. Și apoi, într-un fel, începem totodată să simțim, parcă, valurile unei electricități, un «feed back» între elementele cu care Bernea este atît de sensibil acordat. «Invenția», ca și «Creația», în sens modern, nu au ce căuta în vocabularul lui Horia Bernea.

din *The Guardian*, Manchester, Iulie 1976





Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

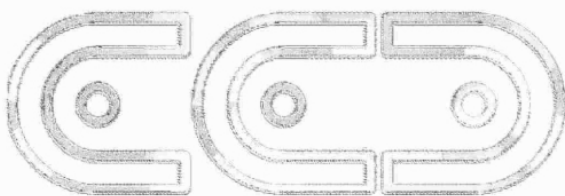
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.39
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 14

43804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

